3 1761 07366829 5

Schröder, Bruno
Zum Diskobol des Myron

B
05
S4

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES

HEFT 105.

ZUM
DISKOBOL DES MYRON

EINE UNTERSUCHUNG

VON

BRUNO SCHRÖDER

MIT 4 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 10 LICHTDRUCKTAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1913

Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

1. Heft. **Haendcke, B.,** Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montanes, Alonso Cano, Pedro de Mena, Francisco Zarcillo. Mit 11 Tafeln. 3. —

2. **Wolff, Fritz,** Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. 4. —

3. **Jaeschke, Emil,** Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. 3. —

4. **Prestel, Jakob,** Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. **Pelka, Otto,** Altchristliche Ehedenkmäler. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. **Hamilton, Neena,** Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. **Goldschmidt, Adolph,** Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

8. **Prestel, Jakob,** Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Mit 7 Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. **Brach, Albert,** Giottos Schule in der Romagna. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 8. —

10. **Witting, Felix,** Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. **von Lichtenberg, Reinhold, Freiherr,** Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Mit 44 Lichtdrucktafeln. 15. —

12. **Rothes, Walter,** Die Darstellungen des Fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. **Wulff, Oskar,** Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend. Mit 6 Tafeln und 43 Abbildungen im Text. 12. —

14. **Roosval, Johnny,** Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Mit 61 Abbildungen. 6. —

15. **Schubring, Paul,** Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento. Nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. **Brach, Albert,** Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Mit 28 Abbildungen auf 18 Lichtdrucktafeln. 8. —

17. **Fechheimer, S.,** Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

18. **Stengel, Walter,** Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung, Bildtemperament). Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. **Witting, Felix,** Westfranzösische Kuppelkirchen. Mit 9 Abbildungen. 3. —

20. **Poppelreuter, Jos.,** Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration und zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Mit 25 Abbildungen. 4. —

21. **Hasse, C.,** Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. 4. —

22. **Gottschewski, Adolf,** Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Rom. Mit 11 Tafeln in Lichtdruck. 4. —

23. **Sachs, Curt,** Das Tabernakel mit Andreas del Verrocchio Thomasgruppe an Or San Michele zu Florenz. Ein Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 3. —

24. **Pinder, Wilhelm,** Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Mit 3 Doppeltafeln. 4. —

25. **Rothes. Walter,** Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —

26. **Hedicke, Robert,** Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —

27. **Weber, Siegfried,** Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —

28. **Witting, Felix,** Kirchenbauten der Auvergne. Mit 9 Abbildungen im Text. 3. 50

29. **Valentiner, Wilhelm R.,** Rembrandt und seine Umgebung. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

30. **Hasse, C.,** Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Mit 15 Tafeln. 6. —

31. **Schmerber, Hugo,** Die Schlange des Paradieses. Mit 3 Tafeln. 2. 50

32. **Suida, Wilhelm,** Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —

33. **Sirén, Osvald,** Don Lorenzo Monaco. Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —

34. **von Groote, Maximilian,** Die Entstehung des jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. 3. —

35. **Krücke, Adolf,** Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

36. **Pinder, Wilhelm,** Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Mit 4 Doppeltafeln. 4. —

37. **Groner, Anton,** Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50

38. **Bernoulli, Rudolf,** Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. 4. —

39. **Jacobsen, Emil,** Die «Madonna piccola Gonzaga». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 2. 50

ZUM DISKOBOL DES MYRON

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/zumdiskoboldesmy00schr

ZUM
DISKOBOL DES MYRON

EINE UNTERSUCHUNG

VON

BRUNO SCHRÖDER

MIT 4 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 10 LICHTDRUCKTAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1913

LIBRARY
MAY 7 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

NB
105
M8S4

BERICHTIGUNG.

Die Ludovisische Athletenherme (Mon. Inst. X Taf. 57, 1), deren Deutung als Diskobol S. 19 bezweifelt wird, kann doch einen Diskobol darstellen (Helbig-Amelung, Führer 3. Aufl. Bd. II, S. 89 Nr. 1295). Beide Arme halten dann die Scheibe links hoch und die Figur gibt einen Typus wieder, der genau mit einer modernen, sehr wirkungsvollen Art, zu werfen übereinstimmt.

WENN man sich bemüht, ein so vielgerühmtes Kunstwerk wie den Diskobol des Myron in nachschaffender Betrachtung zu verstehen, so kann es nicht genügen, die Einfachheit, Größe und Schönheit der Formengebung zu würdigen und den kühnen Naturalismus zu bewundern, mit dem hier der plastisch verwertbare Moment einer starken Bewegung erfaßt und trotz aller Gebundenheit zu einer in die Sinne fallenden Anschaulichkeit gebracht wurde. Es gehört dazu auch das Vermögen, den dargestellten Vorgang des Diskoswerfens, wenn nicht aus eigener körperlicher Erfahrung, so doch wenigstens aus theoretischer Erwägung oder im Gefühl nachzuempfinden. Wir würden uns hierbei vielleicht mit einer ungefähren Vorstellung begnügen können, wenn uns das Original vor Augen stünde, in dem der Meister seinem künstlerischen Vermögen, seinem Wissen um das Diskoswerfen und seiner Freude an der Schönheit dieses Motivs Ausdruck gab. Wir lassen uns ja auch sonst vom Künstler die Mühe des Erkennens abnehmen und vertrauen ihm, wenn er uns überzeugt. Da wir aber genötigt sind, die verlorene Schönheit des Erzwerkes aus Marmorkopien künstlich wiederaufzubauen, so haben wir die Pflicht, zu prüfen, ob diese das Vorbild getreu wiedergegeben haben, und dazu bedürfen wir außer kunstgeschichtlicher und stilkritischer Schulung einer genauen Kenntnis vom Wesen des antiken Diskoswurfes. Die bisher geleistete Arbeit über diesen Gegenstand[1] kann, was den Wurf an sich anlangt, nicht als abgeschlossen bezeichnet werden.

---

[1] Krause, Agonistik Bd. I, S. 460; J. Six, Gazette archéol. XIII, 1888, S. 291, Pl. 29, Fig. 10; Kietz, Der Diskoswurf; Jüthner, Antike Turngeräte, S. 18 ff.; Gardiner, J. H. St. XXVII, 1907, S. 1 ff.; Pernice A. J. XXIII, 1908, S. 94; Gardiner, Athletic sports and festivals S. 313 ff.

Die Notwendigkeit, die Wurftechnik des myronischen Diskobols in allen Phasen aufs neue aus bildlichen und literarischen Zeugnissen zu ergründen, ergab sich mir im vorigen Jahre, als mir ein Werk der Bildhauerin Marie Dihl von Pigage bekannt wurde, das einen Diskoswerfer im Motiv des myronischen Diskobols darstellt. Diese Arbeit ist auf Grund vollkommen selbständiger Beobachtungen und nach dem Vorbild eines Athleten entstanden, der den Diskoswurf in seiner griechischen Heimat erlernt hat und in einer Weise ausübt, die sich durch die folgenden Untersuchungen als genau übereinstimmend mit der antiken Gewohnheit erwiesen hat. Bei der Arbeit an diesem Werk fand die Künstlerin, daß die bisher als maßgebend betrachteten Kopien des myronischen Diskobols, vom Standpunkt des Sports aus betrachtet, unzulänglich sind. Auf Grund ihrer anatomischen Studien und Beobachtungen des erwähnten Athleten konnte sie die Behauptung äußern, daß die Kopien des myronischen Diskobols, die in Rom, in London, in Florenz usw. stehen, das Original in entstellter Weise wiedergeben, denn so, wie sie es zeigen, habe nie ein Mensch Diskos werfen können, nämlich mit dem schleifenden linken Fuß und der um den Diskos herumfassenden rechten Hand. Angeregt durch dies Werk und den Grundsätzen gemäß, die ich schon früher in einem ähnlichen Fall, bei der Besprechung der vatikanischen sog. Wettläuferin, anwandte (Röm. Mitt. XXIV, 1905, S. 109 ff.), habe ich unter steter Kontrolle der praktischen Möglichkeit die antiken Zeugnisse über das Diskoswerfen neu geordnet und wenn ich mich nicht täusche, mit ihnen theoretisch das erweisen können, was sich der Künstlerin empirisch ergeben hatte[1].

Voraussetzung bei dieser Untersuchung ist, daß Myron genau kannte, was er sah und daß er genau wiedergab, was er gesehen hatte, ohne von historischer Bedingtheit einer etwa noch unreifen Kunst gehemmt zu sein.

Erst wenn so das Gegenständliche ins Reine gebracht ist, kann es der archäologischen Arbeit gelingen, durch eine bloß theoretische oder an Gipsabgüssen ausgeführte Rekonstruktion die Grundlage für die Betrachtung des Kunstwerks zu schaffen.

---

[1] Ich behandle hier nur die Uebung des Werfens selbst. Alles Wissenswerte über den Diskos und über die Stellung des Diskoswerfens in der antiken Gymnastik ist in den angeführten Werken von Krause, Jüthner und Gardiner erörtert.

1.

Klar verständlich ist ohne weiteres, daß es sich um das Werfen einer ziemlich schweren Scheibe handelt und daß in dem Diskobol des Myron der Moment zwischen dem Ausholen und dem Vorschwingen des Diskos festgehalten ist (Taf. IV). Wie aber ist der Athlet in diese Stellung gekommen, wie sind die übrigen Phasen der Bewegung?

Zunächst sind alle Darstellungen auszuscheiden, die den Athleten zwar mit dem Diskos in der Hand, aber noch nicht in der Uebung selbst begriffen zeigen. Dahin gehören:

A. Diskos in der herabhängenden Hand des ruhig stehenden Athleten.

1. s. f. Lekythos, Stackelberg, Gräber der Hellenen I, Taf. XII. In der l. Hand Speere. 2. Schale des Duris in Berlin, Furtwängler, Beschreibung der Vasensammlung 2283; Arch. Zeitung 1883, Taf. 2; Kietz, Abb. 9. R. auf die Hüfte gestützt. 3. Inghirami, Vasi fittili I, tav. 85; Brit. Mus. Catalogue E 414; R. auf die Hüfte gestützt. 4. Hartwig, Meisterschalen S. 573, Abb. 65 b. Die gesenkte R. vorgestreckt. 5—9. Reinach, Répertoire de la Statuaire II, 544, 6 (Diskos in der R. L. gesenkt). 545, 1 (R. auf Hüfte gestützt). 545, 3 (R. vorgestreckt, fehlt jetzt). 545, 4 (R. gesenkt). IV, 343, 8 = Arch. Anz. 1904, 35f. (hier Taf. III, b). Der Kopf blickt nach der seitwärts halb erhobenen R. 10. Statue des antretenden Diskobols im Vatikan. Friederichs-Wolters, Bausteine 465; Kekulé, Arch. Zeitung 1866, S. 169f., Taf. 209, 1 und 2; Mariani Bull. arch. communale 39, 1911, S. 97, Taf. VI, VII; Helbig, Führer[3], Nr. 324; Lange, Darstellung des Menschen 181 f.; Bulle, Schöne Mensch, Taf. 54 und S. 669; Habich, A. J. XIII, 1898, S. 57; Michaelis ebenda S. 175 f.; Gardiner, Sports S. 327; hier Taf. I in richtiger Ansicht, wie Overbeck, Griech. Plastik I, S. 381. Die rechte Hand ist halboffen vorgestreckt, die Finger sind richtig ergänzt. Bei der Wiederholung in Duncombe Park Clarac 863, 2196; Michaelis, Ancient Marbles 295 ist die rechte Hand ergänzt, bei den Repliken in Paris und London der ganze r. Arm. (Habich, A. J. XIII, 1898, S. 59 Anm. 6.) Bei der ähnlichen Statue Visconti, Museo Torlonia Tav. XIX, 76; Reinach, Rép. Stat. II, 545, 8; Furtwängler Meisterwerke 494, Anm. 1 ist die linke Hand mit dem Diskos und die ausgestreckte Rechte ergänzt.

B. Diskos in der l. gesenkten Hand des schreitenden Athleten, dessen r. Hand offen vorgestreckt ist.

1. Schale des Euphronios, Hartwig, Meisterschalen, Taf. XLVI. Diskos in der Tragetasche. 2. Schale des Duris, Hartwig, Meisterschalen Taf. XXI. 3. Schale im Britischen Museum, Catalogue E. 58; Mon. Inst. IV, tav. 33. Zwei Athleten, a wie oben angegeben, b mit gesenkter R. 4. Schale des Laches-Meisters, Hartwig, Meisterschalen

S. 573, Abb. 65c. 5. Panaitios-Schale in München, Jahn, Beschreibung Nr. 795. A. Z. 1878, Taf. 11. Jüthner, Turngeräte S. 31. Gardiner, Sports S. 105. (Außenseite). 6. Schale in Oxford, Am. J. of arch. 1903, 445ff., vor dem Knaben ein niedriger Pfeiler. 7. Wgr. Lekythos in Athen, Photogr. Alinari 24479. 8. Schale. Museo Gregoriano II, Taf. LXX, 2. 9. Preisamphora, Museo Gregoriano II, Taf. XLIII, 2b; von Brauchitsch, Panathenäische Amphoren Nr. 8. Die rechte Hand des sich umblickenden und schreitenden Athleten ist offen hochgestreckt. 10. Wandgemälde, Museo Borbonico IX, Taf. 52. D. in der R.; die gesenkte L. mit zwei eingeschlagenen Fingern vorgestreckt, der Handrücken nach unten. 11. Gozzadini, Necropoli di Marzabotto tav. 8, 1. Knabe trägt gehend den Diskos auf der vorgestreckten R. Die L. nicht gezeichnet.

C. Diskos in der erhobenen linken Hand des ruhig stehenden Athleten.

1. r. f. Schale, Gerhard A. V. 272. 2. Amphora im Louvre, Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei Taf. 112 (Taf. II, a); Gerhard, A. V. 22, danach A. J. XXIII, 1908, 96 «wo Pernice, der nicht bemerkte, daß die Abbildung im Gegensinne gegeben ist, gerade aus dem rechts und links am Speerschleuderer scharfsinnige Schlüsse zog, die nun leider ins Wasser fallen» (Hauser, Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei III, S. 112). 3. Amphora in München, Jahn, Beschreibung Nr. 1. Kietz, Abb. 7. 4. Amphora in München, Jahn, Beschreibung Nr. 9. Kietz, Abb. 6; J. H. St. XXXI, Pl. VIII, 2. 5. Grabstele eines Jünglings in Athen, Conze, Attische Grabreliefs Nr. 5, Taf. IV. Nur der Kopf ist erhalten. 6. Bronzestatuette in New-York, Gardiner, Sports S. 328 und 329, Abb. 83, wo die Vase in Oxford Nr. 561 als ähnlich erwähnt wird. Der Jüngling steht ruhig, der r. Arm fehlt. 7. Preisamphora im Brit. Mus. Catalogue B. 136, v. Brauchitsch Nr. 7. Diskobol nackt, bärtig, Diskos in der L. hinter seinem Kopf haltend. Die R. ausgestreckt.

D. Diskos in der erhobenen Linken des schreitenden Athleten.

1. Krater im Ashmolean Museum in Oxford, J. H. St. XXVIII 1908, Pl. XXXI. Die R. offen erhoben. 2. Amphora des Euthymides im Brit. Mus., Catalogue E. 256, pl. 11; Hoppin, Euthymides pl. VII. Gardiner, Sports 348, Abb. 99. Der Jüngling schreitet nach links. 3. Lekythos des Duris in Berlin, Ἐφ. ἀρχ. 1886, Taf. 4; Hartwig, Meisterschalen S. 228. Der Knabe geht, sich umblickend nach r. und streckt die gesenkte r. Hand seitlich fort, ähnlich wie der Knabe auf einer Schale in Madrid, Francesco Alvarez-Ossorio, Vasos Griegos Nr. 11269, Taf. 34.

Von diesen Werken schließen sich die unter A 9 und 10, B 3, 6 und 8, C 1—4, D 1 und 2 angeführten zu einer Gruppe zusammen, da bei ihnen der Athlet mit der vorgestreckten oder hoch erhobenen rechten Hand eine auffällige Gebärde macht; bei B 3 und 8, C 1 und 2 und D 2, wo der Diskobol sich unter anderen Palaestriten befindet, könnte man diesen Gestus als Anrede deuten; bei den

einzeln stehenden Figuren A 9 und 10, B 6, C 3 und 4, D 1 paßt die Erklärung nicht. Man hat nun geglaubt, diese Gebärde bei dem vatikanischen Diskobol (A 10, Taf. I) aus der Uebung selbst erklären zu müssen. Es heißt, der Jüngling sei beschäftigt, mit dem tastenden Fuße sicheren Stand zu gewinnen, er prüfe bedächtig oder mit gespanntester Aufmerksamkeit das Terrain oder die Entfernung oder das Ziel oder seine Entfernung von der Linie, die er nicht überschreiten darf, alles an dem Körper sei trotz scheinbarer Ruhe in lebendigster Spannung, dem Vorboten der bevorstehenden Kraftanstrengung, und dabei spielten die Finger nervös und unwillkürlich in einer seinen Gedanken entsprechenden Gebärde. Dies alles ist schwer verständlich; denn das charakteristische an der Haltung des Athleten ist doch ihre Lässigkeit, und das Terrain oder das Ziel oder die Entfernung zu messen ist kein Anlaß, denn der Athlet kennt ja seinen Wurfplatz, wo nichts zu prüfen ist; gemessen aber wird die Entfernung höchstens nach dem Wurf, und um seinen Standplatz zu gewinnen, brauchte man nicht mit dem r. Fuß am Boden herumzutasten (s. u.). Der Versuch Habichs, die Figur nach Münzbildern von Amastris als Hermes Diskobolos mit dem Kerykeion zu ergänzen (A. J. XIII, 1898, S. 57 ff. vgl. Regling, Zeitschrift f. Numism. XXV, 1906, S. 45), das hier seinen Rang als oberster Aufseher bezeichnen soll, ist von Michaelis (ebenda S. 175) mit verschiedenen Gründen zurückgewiesen. Es genügte zu bemerken, daß Hermes als Paidotribe nicht den Diskos, als Palaestrit nicht die Rute trägt. Die Vermischung der Begriffe in der Habichschen Deutung ist nicht zulässig und das Kerykeion auf den Münzen von Amastris als willkürliche Zutat des Stempelschneiders zu streichen[1]. P. G. Schween, Die Epistaten des Agons und der Palaestra in Literatur und Kunst S. 86 ff. hat mit Recht die vatikanische Statue aus der Reihe der aktiven Diskoswerfer ausgeschieden, dann aber versucht, den vatikanischen Diskobolen für einen Zuschauer zu erklären, der als Palaestrit durch den Diskos erwiesen, gelegentlich als Epistat fungiere und, wie das Fingerspiel der r. Hand zeige, Stellung und Haltung des Kameraden visiere, den er beobachte. Aber der Nachweis dieser «gelegentlichen Epistaten» scheint nicht geglückt. Weder ist das Vorkommen nackter Epistaten durch die Beispiele S. 79 belegbar[2], noch

[1] Hermes als Diskobolos ist in einer Terrakottafigur aus Aegypten überliefert: Athen. Mitt. XXXVII, 1912, Taf. I; nur die rechte Hand mit dem Diskos und das linke Bein mit Flügeln an den Knöcheln sind erhalten.

[2] Auch auf der Pamaitiosschale in München (A. Z. 1878, Taf. 11) sind die beiden sog. Epistaten als Athleten zu denken. Die «Sandale», die der eine als Züchtigungsmittel führen soll, ist ein Halter.

sind die «gelegentlichen» Epistaten S. 80ff. von zuschauenden und natürlich lebhaft Anteil nehmenden Kameraden sicher zu unterscheiden[1]. Wenn wir uns die Hauptsache, den übenden Athleten hinzudenken sollen, so heißt das ein unbilliges Ansinnen. Wie soll der Beschauer eine so wenig typische Handlung verstehen, wenn das zur Erklärung Notwendigste fehlt, was konnte die Errichtung einer solchen Statue veranlassen? Die Deutung für die vatikanische Statue ergibt sich aus der von E. v. Mach veröffentlichten Oxforder Schale (B, 6; Am. J. arch. VII, 1903, 445 ff.), wo ein jugendlicher Diskobol in ähnlicher Stellung, wie die vatikanische Statue, doch mehr schreitend, vor einem niedrigen Pfeiler die rechte Hand erhebt. In diesem Falle verrichtet der Diskobol mit erhobener Hand ein Gebet, wie es vor seinem Diskoswurf auch der Held Menestheus in der Thebais des Statius (VI, 699f.) tut, und daß diese Erklärung auch auf den vatikanischen Jüngling anzuwenden ist, wird durch zahlreiche Darstellungen von Palaestriten nahegelegt, die mit andern Turngeräten versehen in ähnlicher Weise beten. So steht gleich dem vatikanischen Diskobol in lässiger Haltung und mit einem Turngerät, einem Halter, in der Linken ein Jüngling auf dem Innenbild einer r. f. Schale im Dresdener Albertinum (Zug. Verz. Nr. 1656; hier Taf. II, b). Auch seine r. Hand ist ganz ebenso erhoben und die Finger bis auf den Zeigefinger eingeschlagen. Er steht vor einem niedrigen Pfeiler, und hat den Altar im Rücken, doch kann sein Gestus nur als Gebet gemeint sein. Am Altar selbst steht ein Faustkämpfer auf einer r. f. Schale im Brit. Museum. (Catalogue E. 39; Gardiner, Sports 404); er streckt betend mit gebeugtem Oberkörper seine Handfläche gegen den Altar. Wie der Schwamm an der Wand verrät, ist eine Szene im Gymnasion auch auf der Schale im Brit. Museum, Catalogue E. 114, A. J. I, S. 12 gemeint, wo ein Knabe mit erhobener Rechten vor einem Altar steht, nach Conzes Deutung im Gebet vor dem Wettkampf. Dem Dresdener Schalenbild ist die Bronzestatuette eines Springers in Berlin zu vergleichen (Antiquarium 6306; Athen. Mitt. VI, 158. R. v. Schneider, Erzstatue vom Helenenberge, Wiener Jahrbücher XV, 1894, S. 115; Reinach, Rép. stat. II, 550, 9), der, mit einem Sprunggewicht in der Linken, die Rechte im gewöhnlichen Gebetgestus erhebt. Betende Speerwerfer sind dargestellt auf dem Neapler Krater Heydemann, Beschreibung 3084 (Jüngling am Pfeiler), auf der Preisvase in Leyden, Gardiner, Sports

[1] L. Ziehen, Berliner phil. Wochenschrift 1913, S. 150.

S. 361, auf dem r. f. Psykter der Sammlung Bourguignon, Gardiner Sports S. 345, ferner in der Statuette von Annecy (Mon. Inst. X, 50, 4a; Collignon, Hist. sculpt. I, Abb. 260; Gaz. arch. 1876, Taf. 18; Fröhner, Collection Dutuit, Taf. I und II; A. J. 1909, S. 3, Abb. 2) und in der Statue vom Helenenberge (Fr. W. 1562. R. v. Schneider, Wiener Jahrbücher XV, 1894, S. 103ff.). Ein Läufer scheint mir wegen des Fehlens jeglicher palaestrischer Geräte auf dem Wiener Krater Laborde I, 3 in dem Jüngling gemeint, der scheinbar dem Springer gegenübersteht und in Schrittstellung gleich dem Knaben auf der Oxforder Schale dieselbe Handbewegung macht, wie der vatikanische Diskobol[1], Artemis vor der Jagd auf der Oinochoe Bull. Nap. N. S. VI. Tav. V, ein Krieger endlich am Altar betend Ann. 1868, tav. J. Auch literarisch sind Statuen betender Athleten überliefert[2]; zu ihrer Erklärung dient die angeführte Stelle in der Thebais des Statius (VI, 699f.), ferner Ilias XXIII, 770 und XXIII, 872, wo Odysseus zur Athena betet und Meriones vor seinem Pfeilschuß eine Hekatombe gelobt und Ps. Plutarch, περὶ ἀσκήσεως Rh. Mus. N. F. XXVII, 1872, 532, mit der Bitte eines Athleten um Sieg, zitiert nach Kekulé, Das akademische Kunstmuseum Nr. 268 von Conze, A. J. I, S. 11[3].

Deuten wir also die vatikanische Statue (A 10) richtig auf einen betenden Diskobol, so wird man diese Deutung mit Sicherheit auch auf die unter A 9, B 6, C 3 und 4, D 1

---

[1] Die Erklärung bei P. G. Schween, Die Epistaten des Agons S. 78, auch dieser Jüngling sei «gelegentlicher Epistat» und er verfolge genau die Stellung und Bewegung des vor ihm stehenden Athleten, eines Springers, er erlebe sie gleichsam mit, läßt sich nur halten, wenn seine Stellung irgendwie der des Springers ähnelte! Wenn die beiden Epheben überhaupt in Beziehung zueinander stehen, kann es nur die der einfachen Anrede sein.

[2] R. v. Schneider, Wiener Jahrbücher XV, 1894, S. 114f. Reisch, Griech. Weihgeschenke S. 41.

[3] Vielleicht dürfen auch andere betende Jünglinge, deren palaestrisches Attribut jetzt fehlt, als Athleten vor der Uebung gedeutet werden, z. B. Marmorstatue Arndt-Amelung, Einzel-Verkauf, 1052. Berliner Statuette eines Knaben, Friederichs, Berlins antike Bildwerke II, Nr 703, in der Haltung der Statuette Taf. III, b, Arch. Anz. 1904, 35 sehr ähnlich, die kleineren Finger eingeschlagen, hier Taf. III, a. Statuette in New-York. Furtwängler, Neue Denkmäler III, Taf. IV, S. 264, Reinach, Rép. III, 24, 3, die rechte Hand in dem gewöhnlichen Gebetgestus mit offener Fläche. Furtwängler, Sammlung Somzée S. 56, Taf. XXXII, 84; Reinach, Rép. II, 783, 5. Auch der Jüngling auf einem Bostoner Kandelaberfuß (Reinach, Rép. des Reliefs II, 201, 1) in Relief nach statuarischem Vorbild, ist mit seiner eigentümlichen Handhaltung zu vergleichen. Ebenso die Heraklesstatuette in Wien, Wiener Jahrbücher IX, Taf. 1 und 2, S. 135ff.; Arch. Anz. 1892, S. 51; Reinach, Rép. II, 224, 2, deren rechte Hand nicht, wie man bisher annahm, eine Keule gehalten haben kann. Hierher gehört auch der Berliner «betende Knabe» (H. Lucas, N. Jahrb. f. Altertumswiss. 1912 S. 112ff.).

angeführten Diskobolen ausdehnen dürfen, denn hier steht der Athlet allein und sein Gestus gilt dem Gott. Dieser Gestus bedeutet aber auch gewöhnliche Anrede. Wo also Diskobolen oder andere Athleten mit dieser Handbewegung sich unter andern Palaestriten befinden (Diskobolen oben B 3 und 8, C 1 und 2, D 2), darf man die Erklärung zulassen, daß sie sich nur mit ihren Kameraden lebhaft unterhalten, und bei den Laufenden, die die Hand offen hoch heben oder vorstrecken (B 3 und 8) und mit denen noch der laufende Springer Gerhard A. V. 271 zu vergleichen ist, ist zu beachten, daß diese Haltung der Hand auch sonst beim Laufen gewöhnlich ist. (A. J. II, 1887, S. 99, X, 1895, S. 190, 199.) Die übrigen oben angeführten Denkmäler zeigen die Knaben und Jünglinge unbeschäftigt vor oder nach der Uebung oder als Zuschauer, nicht in der Uebung selbst begriffen.

2.

Hat der Athlet sich so des göttlichen Beistandes — etwa des Hermes oder Herakles — versichert, so tritt er zum Wurf an. Es versteht sich, daß man, um in die myronische Stellung zu kommen, den Diskus irgendwie vorn hochgeschwungen oder gehalten haben muß. Hier sind also die Denkmäler zu betrachten, die den Diskobol zeigen, wie er mit beiden Händen den Diskus hoch und vor sich hält oder wie er im Begriff ist, eine solche Stellung einzunehmen[1].

E. Diskos mit beiden Händen gehalten.

Diskos in Bauchhöhe: 1. Gerhard A. V. 294; J. H. St. XXIV, 1904, S. 191, Abb. 10, XXVII, 1907, S. 26, Abb. 15. Diskos etwas höher: s. f. Lekythos: 2. Brit. Mus. B. 576; Krause, Gymnastik I, S. 452; Gardiner, Sports, S. 328 (schlecht gezeichnet). Diskos in Brust-

[1] P. G. Schween, Die Epistaten des Agons S. 89, sieht auf der Gemme Furtwängler, Gemmen Taf. 44, 39 «das einzig praktische Anfangsschema», indem der auf diesem Stein dargestellte Knabe den Diskus vorgebeugt in Kniehöhe mit beiden gesenkten Händen hält, «um ihn bequem und sicher zu packen». Von den Berliner Exemplaren mit derselben Darstellung (Furtwängler, Beschreibung der geschnittenen Steine 4556—4559) zeigt besonders Nr. 4556 deutlich, daß hier kein Diskus, sondern eine schwere Kugel gemeint ist, die der Athlet zu heben und vielleicht fortzutragen hat. Solch Stemmen von Kugeln ist bezeugt: Jüthner, Philostratos über Gymnastik, S. 245, zu 156, 7. Gardiner, J. H. St. XXVII, 1907, S. 2.

höhe: 3. Innenbild einer Schale, Schöne, Museo Bocchi Taf. IX, 5. 4. Fragment einer Schale des Phintias, Hartwig, Meisterschalen, Text S. 185, Abb. 26. 5. s. f. Amphora, Museo Gregoriano II, Taf. LII (schlecht gezeichnet); die Arme gewinkelt; die ähnliche, früher als Diskobol gedeutete Bronzefigur aus Olympia (Ausgrabungen IV, Taf. XXVII, 616, Text S. 17, Fr. W. 361) ist tektonisch verwendet gewesen und stellt keinen Diskobol dar (Purgold, Ann. Inst., 1885, S. 166; Reisch, Gr. Weihgeschenke S. 39, Anm. 2). 6. s. f. Hydria im Brit. Mus. B. 326. Gardiner, Sports S. 433 (schlecht gezeichnet). 7. Krater des Amasis in Corneto, Hartwig, Meisterschalen, S. 416, Abb. 56a; J. H. St. XXVII, 1907, S. 16. Abb. 5. Gardiner, Sports, S. 324. 8. r. f. Schale, Museo Gregoriano II, Taf. LXX, 2a. 9. Hausersche Scherbe, A. J. XI, 1896, S. 185, Nr. 26 B. 10. Scherbe aus Vulci in Berlin, Furtwängler, Beschr. 4041; A. Ztg. 1884, Taf. 17, 1. Diskos in Kopfhöhe: 11. Krater in Neapel, Heydemann, Beschr. 3084; Pernice, A. J. XXIII, 1908, S. 96. 12. s. f. Becher, De Ridder, Vases de la Bibl. Nat., S. 247, Abb. 49, Nr. 354. 13. s. f. Kelebe im Brit. Mus. B. 361, Gardiner, Sports, S. 324. 14. s. f. Amphora, Ann. 1846, Taf. L. 15. r. f. Krater, ebenda Taf. M; Gardiner, Sports, S. 303. 16. Nolaner Amphora, Gerhard, Antike Bildwerke, Cent. I, Taf. 68. 17. Krater aus Capua in Berlin, A. Ztg. 1879, Taf. 4; J. v. Müller, Handbuch der Altertumswissenschaft, Bd. V, 3, Taf. V. Diskos über Kopfhöhe: 18. Panaitios Schale in München, Jahn, Beschreibung 795; A. Ztg. 1878, Taf. 11; Gardiner, Sports, S. 27, Abb. 16. 19. r. f. Pelike, De Laborde, Vases Lamberg II, Taf. 29. 20. r. f. Amphora, Museo Gregoriano II, Taf. LVIII, 1; J. H. St. XXXI 1911, Pl. VIII, 1; hier Abb. 1. 21. r. f. Psykter Gerhard A. V. 39. 22. Gemme, Furtwängler, Gemmen Taf. XLIV, 31[1].

In allen diesen Darstellungen hält der Athlet die Scheibe mit der rechten Hand umklammert, und zwar von Beginn der eigentlichen Uebung an, die Linke stützt den Diskos nur. Um dem Rückschwung hinreichende Kraft zu verleihen, mußte die Scheibe mindestens bis in Schulterhöhe gehoben sein. Die eigentliche Anfangstellung ist in den Beispielen E 18 und den folgenden zu erkennen; hier ist der Diskos über Kopfhöhe gehoben; von hier aus begonnen hat der Rückschwung die größte Kraft. Immer ist der linke Fuß vorgesetzt; bei den sorgfältig gezeichneten Bildern berührt er nur mit dem Ballen ganz leicht den Boden (E 7, 11 und 20). Nur in wenigen Fällen ist der rechte Fuß vorgesetzt:

23. Schale im Britischen Museum, Catalogue E. 6; Gardiner, Sports, S. 323. 24. Amphoren in Würzburg, Gerhard A. V. 259 und 260; Pernice, A. J. XXIII, 1908, S. 98. 25. Amphora des Euthymides in München, Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei, Taf. 81; Pernice a. a. O. S. 99.

[1] Die Bronzestatuette in Arolsen Fr. W. 1786 ist fälschlich auf einen Diskobol gedeutet; die Hände befinden sich oberhalb des Kopfes, das rechte Bein steht vorn, der ganze Körper biegt sich zu weit nach hinten.

Die Schale des Britischen Museums ist flüchtig gezeichnet; die Gestalt des feisten Knaben zeigt deutlich die mangelnde Sorgfalt des Künstlers. Bei den Silhouetten auf den s. f. Amphoren konnte leicht der Kontur des falschen Beines eingeritzt werden, vielleicht aus bloßem Versehen oder in Erinnerung an einen Springer mit Halteren wie auf der Amphora Gerhard, A. V. 259, 1. Bei der Amphora des Euthymides glaube auch ich zu sehen, wie der Paidotribe mit dem Stab die Stellung des vorgesetzten, rechten Beins korrigiert, über die auch der Jüngling im Rücken des Diskobolen, wie mir scheint, eine abfällige Bemerkung macht. Auch die winklige Haltung der Arme

Abb. 1.

verrät den ungeübten Anfänger. Also die beste Anfangsstellung ist so: Der rechte Fuß steht fest auf, der linke ist leicht vorgesetzt, der Körper ist hoch aufgerichtet; die rechte Hand hält den Diskos gefaßt, die linke stützt ihn, beide Arme sind hoch- und vorgestreckt und heben den Diskos bis über Kopfhöhe.

Es gilt nun, in die Stellung des Myronischen Diskobols zu kommen, der ja den rechten Fuß vorn fest aufgesetzt hat (Taf. IV). Hierfür gibt es nach Gardiner, Athletic Sports, S. 324, zwei Möglichkeiten: Zurücksetzen des linken oder Vorsetzen des rechten Beins. Aber das Zurücksetzen des linken ist nicht praktisch. Gardiner empfiehlt es, weil es nur Raum für einen Schritt verlange

und sieht in dem pendelnden Schwung des linken Beins — erst vorwärts, dann zurück und zuletzt wieder vorwärts —, eine Hilfe für den Schwung des Körpers. Das Einfachere und Natürlichere ist, wenn zugleich mit dem beginnenden Rückschwung des Diskos das rechte Bein vorgesetzt wird, wie es Gardiner S. 324 als zweite Möglichkeit andeutet. Dabei braucht der Athlet nicht mehr Raum, als wenn er das Linke zurücksetzt, der Schwung gewinnt an Kraft, während er beim Zurücksetzen des Linken geschwächt wird und der vorgesetzte rechte Fuß tritt fester auf als der zurücktretende Linke. Die Erfahrung lehrt, daß der Beginn des Schwunges sich am wirkungsvollsten so vollzieht, daß der Körper sich aus der Anfangstellung schnell hochreckt, das rechte Bein mit einem nicht zu weiten Schritt vortritt und zugleich der Rumpf in der Weiche kräftig einknickt[1]. Der Rückschwung des Diskos geschieht dann mit solcher Schnelligkeit, daß das Auge des Beschauers der Bewegung kaum zu folgen vermag. Erst der Moment, wenn die rechte Hand hinter dem Rücken des Athleten ihre höchste Höhe erreicht hat, ist wieder bildmäßig erfaßbar. Er ist in der Myronischen Statue wiedergegeben. In der Anfangstellung stand der Athlet mit beiden Sohlen oder Ballen auf dem Boden auf. Wir bemerken hier nur kurz, daß diese Stellung der Füße von der des Myronischen Diskobols abweicht, an dessen Kopien der linke Fuß umgeknickt ist, in einer Weise, die sich aus den bisher betrachteten Denkmälern nicht erklären läßt (s. u. S. 25). Die Haltung des rechten Armes setzt im größten Teil des Rückschwunges einfach die Anfangshaltung fort. Wie im letzten Augenblick des Schwunges, also in dem der Myronischen Statue, Arm und Hand zum Körper stehen, lehrt der ungebrochene Arm der Londoner Kopie, British Museum, Cat. of greek sculpture I, Nr. 250, Clarac 860, 2194 B, bei dem die rechte Hand den Diskos nicht vertikal, wie die Repliken im Vatikan (Taf. V, d links) und Palazzo Lancelotti (Taf. IV), sondern etwas schräg hält, so wie es die Muskeln verlangen, wenn man den begonnenen Schwung ohne Hemmung ausschwingen läßt (Taf. V, d rechts). Alles übrige ergänzt sich aus der

[1] Die Vasen im Britischen Museum E 6; Gardiner, Sports, S. 323 und Gerhard A. V. 259, 260, die den rechten Fuß bei hoch erhobenem Diskos vornstehend zeigen, wurden oben (S. 14) als wenig beweiskräftig beurteilt; sind sie jedoch mit Absicht so gezeichnet, müßte man sie so erklären, als wenn auch hier schon der rechte Fuß vorgestellt ist und nun zugleich der Rückschwung einsetzt.

Praxis, die das Denkmal in Bewegung zurückübersetzt und nach dem Erfolg auf gute oder schlechte Ausführung des Wurfes schließt: Die linke Hand, die in der Anfangsstellung den Diskos gestützt hat, senkt sich von selbst und gelangt locker hängend bis an das Knie; die Augen haben im Beginn den Diskos angesehen: sie folgen seiner Bewegung, so daß der Kopf ganz mit herumgeführt wird. Der Rumpf aber zieht sich zusammen und wird von der Kraft des Rückschwunges herabgezogen; das Hauptgewicht ruht auf dem rechten Unterschenkel und Fuß. In der zweiten Hälfte des Rückschwunges wird auch der linke Fuß stark belastet (s. u. S. 26). Sodann richtet sich der Körper aus der zusammengekrümmten Lage wieder auf, die rechte Hand mit dem Diskos wird unter kräftigem Zug des ganzen Schultergürtels nach vorn gerissen, die Scheibe fliegt in leicht geneigter Stellung aus der Hand. Der Oberkörper streckt sich nach oben und vorn; der linke Fuß, der bisher auf dem Boden hinter dem rechten aufgestanden hatte, löst sich vom Boden und fängt mit einem Schritt schräg vorwärts den vorfallenden Körper auf[1]. Ist dann der Diskos der Hand entflogen, läuft der Athlet ihm nach, hebt die Marke des vorigen Wurfes auf (Jüthner, Turngeräte S. 31, Abb. 26[2]) und zeichnet den eben erreichten Punkt mit der Marke, die in einem Pfeil, Nagel oder Pflock besteht. (Jüthner, Turngeräte, S. 32; Gardiner, S. 320; Daremberg-Saglio, Dictionnaire, S. 279, s. v. Discus.). Darstellungen des Diskobols als Sieger kommen hier nicht in Betracht.

3.

Neben dieser Wurftechnik steht nun ein zweiter Typus, dessen Schwung sich in horizontaler Richtung vollzieht. Ich zähle zunächst die Denkmäler auf.

F. Der linke Arm wenig gehoben.

Vor der Uebung: Diskobol, ruhig stehend, den Diskos flach auf der rechten Hand; die Linke hängt ruhig herab: Reinach, Rép. Stat. II, 814, 4. IV, 343, 6. Der l. Arm leicht

---

[1] Früher wurden die Neapler Knabenfiguren Bulle, Schöne Mensch, 91, Gardiner, Sports, S. 382, Abb. 110, als Diskobolen nach dem Wurf aufgefaßt. Jetzt gelten sie als Ringer vor dem Zugreifen. Mit viel Phantasie, aber unzutreffend, ist bei Kekule von Stradonitz, Die griech. Skulptur[2], S. 125/6 der Abwurf und der folgende Moment ausgemalt.

[2] Die Außenseite der Panaitiosschale, A. Ztg. 1878, Taf. 11, aus der Jüthner Abb. 25 entnimmt und den Knaben mit dem Diskos in der Linken so deutet, als hebe er die Wurfmarke auf, wimmelt von sportlichen Unmöglichkeiten und darf kaum als Quelle benutzt werden.

erhoben und seitlich vorgestreckt: Reinach II, 544, 9. Beginn der Uebung: Die Beine gespreizt; L. hängt ruhig herab: Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei Taf. 45, 1. Kietz, Abb. 10. Gardiner, S. 353, Abb. 103. Diskos flach auf der vorgestreckten r. Hand, der l. Arm leicht gehoben, die Beine stehen gespreizt: Panaitiosschale des Euphronios Arch. Ztg. 1884, Taf. 16; Gardiner, Sports S. 305, Abb. 66. R. f. Pelike im Brit. Mus., Cat. E. 395; Gardiner, S. 325. Bronzestatuette Reinach, Rép. III, 153, 6. Terrakottafigur, Burlington fine Arts Club 1888, Sammlung van Branteghem 223 (verdächtig wegen der im Stil ähnlichen, aber ganz unverständlichen Figur eines knieenden Diskobols, ebenda Nr. 224). Diskos flach auf der von rechts weit ausholenden rechten Hand, Beine weit gespreizt, das rechte vorn, der linke Arm seitwärts fortgestreckt: Glaspaste in Berlin, Furtwängler, Gemmen XLIV, 25, hier Taf. VIII, c. Mit vertauschten Händen: s. f. Schale in Berlin, Furtwängler, Beschr. d. Vasens. 1805; Wiener Vorlegebl. 1889, Taf. 7; Tischbein, Coll. of Engr. IV, 42. Verlauf der Uebung: Der r. Arm nach links vorn geschwungen: Bronzestatuette im Louvre, Reinach, Rép. II, 143, 1. Der Diskos fehlt, doch ist die Deutung auf einen Diskobol nicht unwahrscheinlich. Der r. Arm zurückgeschwungen, Ende des Schwunges: Preisamphora Arch. Ztg. 1881, Taf. 9; J. v. Müllers Handbuch, Bd. V, 3. Taf. V, Abb. 3a. Hydria in Wien, Masner, Catalog Nr. 318; Gardiner, Sports S. 336. Schale im Louvre, Hartwig, Meisterschalen Taf. LXIII, 2; Gardiner, S. 331. R. f. Lekythos in Berlin Inv. 3341. Das l. Bein etwas vom Boden gehoben (Taf. IX, c). Amphora in Neapel, Fiorelli, Vasi Cumani, Taf. 18; Bullettino Napolitano, Neue Serie IV, Taf. 11; Gardiner, Sports, S. 333; Jüthner, Turngeräte, S. 34; von Brauchitsch, Panathenäische Preisamphoren Nr. 36 (hier Taf. IX, d). Der Athlet steht in flüchtiger Bewegung auf den Fußspitzen, der rechte Arm ist übertrieben hoch gezeichnet, so daß die Scheibe in Untersicht erscheint. (Die Zeichnung der Fiorellischen Tafel, wonach die andern Abbildungen wiederholt sind, ist stark verschönert.) Die ähnliche s. f. Vase J. H. St. XXVII, 1907, S. 33 ist für eine sachliche Interpretation zu schlecht. Der Athlet vom Rücken her gesehen: Vasenbruchstück in Würzburg. J. H. St. XXVII 1907, Pl. III.

G. Der l. Arm hoch erhoben.

Ruhiger Stand vor der Uebung: Reinach, Rép. stat. II, 544, 3. 544, 8. 808, 9. III, 343, 2. IV, 343, 2. 343, 3. 343, 7. 344, 3. Statuetten in Bologna aus der Certosa (nicht publ.) und in Berlin, Antiquarium Misc. Inv. 8569 (Taf. VIIIa). Münze von Abdera, Gardner, Types pl. III, 30; Max L. Strack, Die antiken Münzen Nordgriechenlands S. 71. Statue des s. g. Faustkämpfers im Louvre, Ann. 1874, tav. L. Torso von Delos, Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Text zu Taf. 601—604, S. 16. Beginn der Uebung: Der l. Arm hoch erhoben; die Beine gespreizt; der r. Arm mit dem flach aufliegenden Diskos vorgestreckt: Dreifuß von Tanagra in Berlin, Arch. Ztg. 1881.

Taf. 3; Furtwängler, Beschr. 1727. S. f. Schale, De Ridder, Cat. Vases peints Bibl. Nat. I, pl. VII, Nr. 314. Preisamphora: Gerhard, Etr. und Camp. Vasenb. A. 6; Brit. Mus. Cat. B. 134; Gardiner, S. 360; Jüthner, Turngeräte, S. 49 (die Linke als Faust). Brit. Mus. Cat. B. 271; Gardiner, S. 314 (die Linke als Faust). Nolaner Amphora De Witte, Coll. Lambert, pl. XXIII; Gaz. arch. 1888, Pl. 29, Fig. 10, g. R. f. Schale, Noël des Vergers, L'Etrurie, Pl. XXXVII (die Linke als Faust). Peliken in London, Catalog E. 393 und 395. Innenbild der Panaitiosschale des Euphronios, Arch. Ztg. 1884, Taf. 16; Gardiner, S. 326. Tischbein, Coll. of Engr. I, Taf. 54. Bronzestatuetten: Reinach, Rép. stat. II, 544. III, 153, 5. IV, 343, 1; Gardiner, S. 326. Berlin, Antiquarium, Misc. Inv. 7318 (Taf. VIII, b). Gemme in Berlin (Taf. VIII, d), Furtwängler, Gemmen Taf. XLIV, 28 (die Linke zur Faust geballt). Verlauf der Uebung: Der l. Arm hoch erhohen, die Beine gespreizt, der Diskos vorn links, Vorschwung: Statuette Caylus Recueil V, 50, 1; Reinach, Rép. II, 146, 1 (im Spiegelbilde gezeichnet!). Karneol in Berlin (Taf. VIII, e), Furtwängler, Beschr. d. geschn. Steine, Taf. 51, 6912. Der Rückschwung halb vollendet, der r. Arm neben dem r. Schenkel: Statuette in Dresden, Reinach, Rép. stat. III, 120, 3. Rückschwung vollendet: Münzen von Kos, Gardiner, Sports S. 332; Jüthner, Turngeräte S. 33, hier Taf. IX, a und b. Die Beine in flüchtiger Bewegung auf den Fußspitzen; der Diskos, übertrieben hoch und in Untersicht, wohl aus Mangel an Platz, gezeichnet; aus demselben Grunde die starke Biegung des Körpers und Neigung des Hauptes. S. f. Lekythos, Nicole, Catalogue des Vases peints d'Athènes, Supplément Pl. XIV, Nr. 966, Fig. 5. R. f. Hydria im Brit. Mus. Cat. E. 164; Gardiner, S. 334. S. f. Scherbe Gaz. arch. 1888, Pl. 28: Nur die Füße und die r. Hand mit dem Diskos sind erhalten. Pamphaiosschale, Mon. Inst. XI, 24: Der r. Arm ist aus Mangel an Raum gewinkelt wiedergegeben.

Auch Gardiner faßt mehrere der eben aufgezählten Denkmäler als zweiten Typus zusammen, freilich, ohne ihre feineren Unterschiede genügend hervorzuheben; und zwar sieht er in diesem Typus (J. H. St. XXVII, 1907, S. 21; Sports S. 325) den Rückschwung des Diskos, also den Moment zwischen dem Hochhalten des Diskos (Anfangstellung) und der myronischen Stellung. Ganz abgesehen davon, daß diese Bewegung, wie oben bemerkt wurde, zu schnell vor sich geht, um vom Auge erfaßt zu werden, ist es unmöglich, von der Stellung mit dem hocherhobenen Diskos in die Stellung mit dem flach auf der Hand aufliegenden Diskos und aus dieser in die myronische zu kommen.

Gardiner meint, beim Rückschwung könne der Diskos leicht der Hand entfliegen und deshalb werde die rechte Hand mit dem Daumen nach außen gekehrt, um das Gleiten zu verhindern. Dazu genügt aber schon die Centrifugalkraft, die richtige Haltung der Finger und die leichte Drehung, die der rechte Arm beim Rückschwung ganz von selbst um seine eigene Achse macht, und wobei die r. Hand zuletzt

oberhalb des Diskos steht. Ferner begreift man nicht, wie die l. Hand (bei den unter G. aufgezählten Denkmälern), links seitlich in die Höhe kommt und gar geballt wird, um doch wieder herab an das l. Bein zu kommen, wie es die myronische Statue zeigt. Ich glaube vielmehr, daß diese ganze Gruppe von Bildwerken einen zweiten, im Prinzip von dem myronischen Wurf verschiedenen Typus vertritt. Dieser Typus entwickelt sich in folgenden Phasen: Der Jüngling hält die Scheibe auf der flachen Hand, mit der Innenseite nach oben, den Daumen nach außen gekehrt. Der l. Arm ist entweder wenig gehoben und zur Seite gestreckt, oder hoch gehoben; dabei ist der Unterarm manchmal elegant gebogen, wie beim Florettfechten. Die l. Hand ist lose offen oder zur Faust geballt und berührt den Diskos in der Regel überhaupt nicht. Die oben durchgeführte Einteilung in zwei Gruppen (F und G) bedeutet keine zeitliche Abfolge in der Ausführung des Wurfes, sondern zwei gleichwertige Formen desselben Typus, die sich nur in der Haltung des gesenkten oder erhobenen linken Armes unterscheiden. Es sind auch nur Varianten des Typus, wenn im Beginn der Uebung der Diskos auf der flachen oder schrägen Hand hoch gehalten wird, in Nachahmung der Anfangstellung beim myronischen Wurf:

H. Diskos hoch gehoben.

Der r. Fuß vorn, Diskos hoch in Kopfhöhe auf der flachen Hand, von der Linken gestützt: Reinach, Rép. Stat. II, 544, 10. Gardiner, S. 330, Abb. 84. Eine gewisse Aehnlichkeit hiermit hat die Herme Ludovisi Mon. Inst. X, 57, 1; Brunn-Bruckmann, Denkmäler 329; Arndt-Amelung, Einzelverkauf 245, 246; auch hier sind die Arme gehoben und der Kopf blickt zur Seite, aber viel zu stark für einen Diskobol. Die Deutung auf einen Diskobol, schon bezweifelt von L. Curtius. Brunn-Bruckmann, Denkmäler 601, Text S. 20, entbehrt der Begründung. Diskobol stehend, das r. Bein vorn, den Diskos in beiden Händen hoch erhoben. Die r. Hand im Gelenk nach rückwärts gebogen, der Diskos liegt etwas schräg. Das Gesicht blickt geradeaus, nicht auf den Diskos: Bronzestatuette aus dem Kabirion im Nationalmuseum zu Athen, Nr. 7412; Athen. Mitt. 1890, S. 365; Stais, Marbres et Bronzes Nr. 321.

Die Beine stehen gespreizt und es macht keinen Unterschied, ob das rechte oder linke vorn steht; meistens steht das linke zurück, um der ausholenden rechten Hand Raum zu lassen. Hat nämlich der Athlet die Anfangsstellung eingenommen, beginnt der Schwung (der beliebig oft wiederholt werden kann). Die Scheibe wird erst

nach links vorn geschwungen, dann nach rechts und mit Drehung im Handgelenk zurück, so daß die Hand wie beim myronischen Schwung nach außen kommt. Der Körper ist leicht vorgebeugt. Hat der Arm genug Schwungkraft gewonnen, erfolgt der Abwurf der Scheibe wie beim myronischen Typus. Dabei muß das linke Bein vortreten, um dem Schwung des Körpers und dem Vorfallen Widerstand zu leisten[1].

Die ganze Uebung hat also mit dem modernen finnisch-amerikanischen Diskoswurf[2] die größte Aehnlichkeit. Doch macht jetzt der Athlet zwischen dem pendelnden Schwingen und dem Abwurf eine volle Drehung des Körpers um sich selbst. Ob dies auch im Altertum bei dem hier erörterten nicht-myronischen Wurf geschah, läßt sich aus den Denkmälern nicht mit Sicherheit ersehen. Die koischen Münzen, die Berliner Lekythos und die Cumaner Preisvase (Taf. IX, a—d), sowie die Preisvase A. Ztg. 1881, Taf. 9 machen es jedoch wahrscheinlich. Auch wird auf alt-griechischem Gebiet, auf der Insel Samos, wie mir Dir. Dr. Wiegand mitteilt, noch heute das Werfen flacher Steine unter Drehung des Körpers von den Eingeborenen geübt. Dies ist natürlich kein Beweis, daß man sich auch im Altertum gedreht habe, zeigt aber, daß das Drehen nicht lediglich Erfindung der modernen Sportsleute ist. Dieser Typus ist von archaischer Zeit bis ins fünfte Jahrhundert bezeugt; er hat vor dem Myronischen den Vorteil, daß man sicherer steht, den Spielplatz vor sich sieht und weitere Würfe erreicht. Die in diesem Abschnitt aufgezählten Bildwerke kommen also für die Betrachtung der Myronischen Statue überhaupt nicht in Frage. Für den plastischen Künstler enthält auch diese zweite Art zu werfen, einen großen Reichtum von schönen Motiven. Die Schwingung des Körpers um seine eigene Achse, die leicht vornübergebeugte Haltung, die rhythmische Verschiedenheit in der Haltung der Arme, die ebenso für die Bewegung wie für die aesthetische Wirkung den Körper im Gleichgewicht halten,

---

[1] Vielleicht ist auf der Vase Dutuit, Daremberg-Saglio, Dictionnaire s. v. Discus S. 279, Abb. 2466, der Augenblick nach dem Wurf dargestellt, aber nicht ganz richtig, denn der Jüngling steht mit den Füßen noch so, wie während des Ausholens zum Wurf. Auch bei dem andern Diskobol, der den Pfeil in den Boden stecken will, ist der linke Arm mit dem Diskos verzeichnet.

[2] Brustmann, Olympischer Sport, S. 146 ff. In Deutschland wird vielfach der Diskoswurf ähnlich dem hier beschriebenen Typus geübt, doch so, daß die rechte Hand sich immer über dem Diskos befindet und die linke Hand ihn am Ende des Vorschwunges (links vorn), stützt. Dafür gibt es keine antiken Analogien.

die Streckung des rechten, die lockere Haltung des linken Arms, die Energie im Stand der Beine — das alles macht es wohl verständlich, daß die Künstler des Altertums mit so offenkundigem Interesse sich der Darstellung auch dieser Bewegung befleißigt haben[1].

4.

Die Ueberlieferung der Bildwerke wird durch die Schriftstellerzeugnisse bestätigt und um einzelne Züge bereichert (Krause I, § 21, S. 439 ff.). Zu den homerischen Wurfübungen, die in jüngeren Teilen der Ilias (II, 774 und XXIII, 431, 839 ff.) und in der Odyssee bei den Wettspielen der Phäaken (VIII, 186 ff.) beschrieben werden, nur einige Bemerkungen: In der Ilias scheint das Schleudern des schweren σόλος, wie man längst erkannt hat, ein einfaches «Steinstoßen» zu sein; Il. XXIII, 431 δίσκου κατωμαδίοιο vergleichen mit XV, 352 und XXIII, 500 κατωμαδὸν ἐλαύνειν, (von der Schulter her mit der Peitsche ausholen) lehrt, wie es geübt wurde; es ist ein primitiver Sport, der doch geübt werden muß, wie es für die klassische Zeit eine Bologner Statuette (Taf. X) zeigt[2]. Das δινεῖν des Epeios wird eine unfreiwillige Bewegung bedeuten, die das Gelächter der Archäer erregt und für die Erklärung der Uebung nicht in Frage kommt. Dagegen scheinen die Disken der Phäaken, vielleicht flache Seestrandsteine (Gardiner, J. H. St. XXVII, 1907, S. 5) schon dem klassischen Diskos geähnelt zu haben. Auch hier erfolgt der Wurf aus der Hand (VIII, 189), Odysseus wirft περιστρέψας, also «mit Drehung», was seine überlegene Leistung befördert haben muß. Ob er allein dies Drehen im Gegensatz zu den andern anwendet, ob das Wort auf das Ausholen mit der Scheibe oder intransitiv auf eine Drehung des Körpers wie beim modernen Wurf zu beziehen ist, ist nicht klar. Beim Steinstoßen kommt ein Drehen weder für den Stein noch für den Körper in Betracht; ob in der Odyssee eine von den beiden klassischen Methoden des Diskoswerfens gemeint ist, geht aus der knappen Beschreibung nicht hervor. Mir scheint namentlich wegen

[1] Einen ähnlichen Vorwurf verwertete A. Kraus in seinem Bocciaspieler (Bronzestatue der National-Galerie in Berlin, Katalog Nr. 172). Der Torso Valentini (Clarac V, 830, 2085; Lechat, Pythagoras S. 57 ff.; Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Text zu Taf. 601 ff. S. 19) gehört trotz mancher Aehnlichkeit nicht hierher; die Arme sind zu wenig gehoben. Das Motiv der schönen Statue ist noch zu finden.

[2] Die Statuette (Museo Civico, Inv. Nr. 597) entstammt der alten Universitätssammlung und wird hier mit gütiger Erlaubnis des Direktors, Herrn G. Ghirardini veröffentlicht.

des hübschen Zuges, wie die Phäaken sich beim Wurf des Odysseus bücken, die oben als zweiter Typus behandelte Art gemeint zu sein, zumal weil bei dieser ein Drehen des ganzen Körpers, wie beim modernen Wurf, möglich und für die klassische Zeit nicht unwahrscheinlich ist. Die übrigen antiken Schriftsteller, die nicht bloß bei Gelegenheit das Wort oder die Sache erwähnen, sondern uns über den Diskoswurf belehren wollen, geben leider keine vollständige Anleitung oder systematische Beschreibung des Wurfs in allen seinen Phasen. Am genauesten ist die Stelle bei Philostrat, Imagines I, 24, wo die Balbis, der Standplatz des Diskobols beschrieben und eine kurze Anleitung zum Wurf gegeben wird[1]. Viel Belehrung bietet auch die Stelle bei Statius in der Thebais, wo die Wettkämpfe der Helden geschildert und dem Diskoswerfen ein breiter Raum zugemessen ist. Einzelne Bemerkungen im Gymnastikos des Philostrat, bei Lukian u. a. ergänzen das Bild. Die Beschreibung des Myronischen Diskobols bei Lukian, Philopseudes 18 lehrt wenigstens, wie seine Zeit das Kunstwerk nach seinem Motiv aufgefaßt hat. Philostrat, Imagines I, 24, kennt nur eine Art, zu werfen (οὐγὰρ ἂν ἄλλως ἀφῆκεν), die «Myronische»; wir können also alle diese verhältnismäßig späten Zeugnisse als einheitliche Masse behandeln und nach der aus den Bildwerken gewonnenen Erkenntnis anordnen:

Das Diskoswerfen gehört mit dem Ringen zu den schweren Uebungen (Philostr. Gymn. 3), es stärkt die Schultern und gibt den Fingerspitzen Spannkraft (Lukian Anacharsis 27), man muß dazu lange Beine und biegsame, bewegliche Lenden haben, wegen des Rückschwungs; auch lange Hände und Finger sind von Nutzen, damit man die Scheibe hohler fassen kann (Philostr. Gymn. 31). Das Werfen muß häufig geübt werden, wie es Phlegyas tat, der über den Alpheus zu werfen pflegte (Statius, Thebais 6, 675 ff.) und wie es zu Horazens Zeit Sybaris, der Liebhaber der Lydia tat (Carm. I, 8, 10 saepe disco nobilis). Die Scheibe ist schwer und wegen der Glätte schlecht anzufassen (Luk. Anach. 27); sie reicht bis an die Mitte des Unterarms (Stat. Theb. 6, 672). Man rauht sie mit Sand (Stat. Theb. 6, 670 ff.); Phlegyas (ebenda) probiert noch, welche Seite am besten in die Hand und an den Unterarm paßt. Der Athlet tritt auf die Balbis (Philostrat, Imagines I, 24); diese ist klein und genügt für einen stehenden (Βαλβὶς διακεχώρισται μικρὰ καὶ ἀπογρῶσα ἑνὶ ἑστῶτι), sie trägt nur den Rücken und das rechte Bein, die beide nach vornüber geneigt sind (εἰμὴ τὸ κατόπιν καὶ τὸ δεξιὸν σκέλος ἀνέχουσα πρανῆ τὰ ἔμπροσθεν) und hebt das andere der beiden Beine, das mit der rechten Hand mit hochgeschwungen werden und mit losgehen muß (καὶ κουφίζουσα θάτερον τοῖν σκελοῖν, ὃ χρὴ συναναπάλλεσθαι καὶ συμπορεύεσθαι τῇ δεξιᾷ). Das heißt: Die Balbis stützt den vornüber-

[1] Ueber den Standplatz ausführlich Jüthner, Eranos Vindobensis, S. 310 ff. Irrtümlich Pernice A. J. XXIII, 1909, S. 94 ff.

gebeugten Leib, wenn die rechte Hand mit dem Diskos sich beim Ausholen hinter dem Körper befindet. Das Mithochschwingen und Mitlosgehen des linken Beins erfolgt jedoch beim Abwurf, wie aus der Wahl des Wortes συμπορεύεθαι hervorgeht: die Gewalt des Wurfes ist zu groß, als daß die Füße stehen bleiben könnten; notwendig muß ein Bein vortreten, um den vorfallenden Körper aufzufangen. Das rechte Bein ist dazu nicht geeignet, weil es gerade im Moment des Abwerfens die ganze Last des Körpers zu tragen hat[1]. Ist also der Athlet auf diese Balbis getreten, so wird der Diskos hochgehalten (Stat. Theb. 707, erigit assuetum dextrae gestamen et alte sustentans), es wird Stellung gefaßt (rigidumque latus, fortesque lacertos consulit), alle Kraft zusammengenommen (Stat. Theb. VI, 668, collecto sanguine), und der Diskos gewaltig herum und hoch geschwungen (Stat. Theb. VI, 709 vasto contorquet turbine. 681 super sese rotat. Properz III, 12, 10 missile nunc disci pondus in orbe rotat). Der Körper dreht sich nach der rechten Hand herum (Luk. Philops. 18 ἀπεστραμμένον εἰς τὴν δισκοφόρον. Quintilian, Institutio oratoria II, 138 quid tam distortum et elaboratum, quam est ille discobolus Myronis) und knickt in den Knieen ein (Stat. Theb. VI, 679 f. humique pressus utroque genu. Lukian, Philops. 18 ἠρέμα ὀκλάζοντα τῷ ἑτέρῳ). Der Nacken wendet sich um (Statius Theb. 694 iam cervix conversa). Beim Rückschwung wird der Körper so weit nach rechts herumgedreht, daß der Kopf unter die Seite blickt. (Philostr. Imagines I, 24 τὸ δὲ σχῆμα τοῦ δίσκον ἀνέχοντος ἐξαλλάξαντα τὴν κεφαλὴν ἐπὶ δεξιὰ χρὴ κυρτοῦσθαι τοσοῦτον, ὅσον ὑποβλέψαι τὰ πλευρά). Das sieht so aus, als wenn einer am Riemen zieht (Philostr. Imagines I, 24, οἷον ἀνιμῶντα) d. h. am Schöpfseil (vgl. Lukian, Alexandros § 14; Schale aus Corneto im Museo Torlonia, Jahn, Ber. d. Sächs. Ges. d. Wissensch. 1878, Taf. V, S. 144; Benndorf, Wiener Jahrb. IX, S. 112). Mit dem kraftvollen Wurf (Cyprian de spect. p. 371, alter orbem aeneum contentis in aerem viribus iactat), richtet sich der Körper wieder auf (Lukian, Philops. 18 ἐοικότα συναναστησομένῳ μετὰ τῆς βολῆς), die ganze rechte Seite wird nach vorn gerissen (Philostr. Imagines I, 24 προσεμβάλλοντα τοῖς δεξιοῖς πᾶσι. Stat. Theb. VI, 694 iam latus omne redibat), das linke Bein wird mit der (vorschwingenden) Rechten zugleich hochgerissen und geht mit ihr zusammen los (Philostr. Imagines I, 24 θάτερον τοῖν ποδοῖν, ὃ χρὴ συναναπάλλεσθαι καὶ συμπορεύεσθαι τῇ δεξιᾷ). Die Scheibe fliegt pfeifend aus der Hand, nicht nach einem Ziel, sondern nur möglichst hoch und weit und die Stelle des Aufprallens wird bezeichnet (Krause I, § 25, S. 460).

Lebendige Kenntnis vom Diskoswurf zeigen Statius, Lukian und Philostrat περὶ γυμναστικῆς. Die Stelle Philostrat Imagines I, 24 paßt

[1] Die im Stadion von Olympia gefundenen Ablaufsteine, Balbides, sind gerade noch breit genug, daß ein Diskobol darauf mit beiden Füßen stehen kann (Ausgr. von Olympia III, Taf. XXXV.). Bei Eustathius, Commentar zu Odyssee I, 155, S. 1405, 55 heißt es von Balbides: οὐμόνον αἱ ἐπὶ ἀφέσεως δρομέων γραμμαὶ . . . ἀλλὰ καὶ ὅσαι ἐν φρέασι καὶ ἄλλοις τοιούτοις ἐγκοπαὶ καὶ ἐξοχαὶ διῶν κατίασιν εἰς αὐτά. Sollten mit diesen Vorsprüngen und Einschnitten an Brunnen u. dgl. nicht die Rillen gemeint sein, die von den Seilen der Eimer in die Brunnenmündungen geschnitten werden? (J. Graeber, Athen. Mitt. XXX, 1905, S. 51 f.) In dem κατίασιν steckt vielleicht ein verderbtes καθιᾶσιν.

nicht recht zu dem Gemälde, in dessen Beschreibung sie eingefügt ist; denn Apollon ist gemalt, wie er nach dem tötlichen Wurf noch auf der Balbis steht — schon dies ist unverständlich — und zu Boden sieht. Der Verfasser der Imagines, scheint vom Diskoswerfen nur literarische oder künstlerische Kenntnis gehabt zu haben, gleichviel, ob er, wie Jüthner und Gardiner annehmen, die ganze Stelle, die auch im Stil aus dem Uebrigen herausfällt, wie ein Zitat aus einem gymnastischen Handbuch entlehnt oder nur bei der Gelegenheit seine Kenntnis über das Kunstwerk des Myron hat anbringen wollen. Die Balbis wird auch nur bei Philostrat in Verbindung mit dem Diskoswurf genannt, war also nicht unumgänglich nötig. Man hat sich ihrer wohl nur beim Wettkampf bedient, zur leichteren Abmessung des Wurfes, im übrigen aber vom bloßen Sande aus geworfen. Auch nach den Schriftstellern spielt sich also der ganze Vorgang in drei Phasen ab; im Antreten und Hochheben des Diskos, im Ausholen und Vorwerfen.

5.

Glauben wir so die beiden Techniken des antiken Diskoswurfes in allen ihren Phasen zu überschauen, und wollen wir nun den Diskobol des Myron rein sportlich verstehen, so ergibt sich, wie oben schon angedeutet wurde, die überraschende Erkenntnis, daß die Stellung des linken Fußes unverständlich bleibt, wofern wir die bisher gültigen Anschauungen über die Ueberlieferung des im Original verlorenen Werkes teilen.

Unsere Vorstellungen von dem Aussehen des Diskobols beruhten noch bis vor kurzem auf einem mangelhaften Material: einigen alten Aufnahmen der geheimgehaltenen Massimi-Lancelottischen Kopie[1], den mehr oder weniger ergänzten Kopien im Vatikan und London, mehreren Torsen, Köpfen und Bruchstücken von Armen und Beinen[2] und einigen Verkleinerungen und Nachbildungen auf Gemmen[3]. Von dem Stil des Originals und seiner altertümlichen Schärfe ließ nur die im Gesicht ganz entstellte Kopie des Kopfes im Berliner Museum (Beschreibung 474) etwas ahnen, denn hier ist wenigstens die Haar-

---

[1] Taf. IV; Brunn-Bruckmann, Denkmäler Nr. 256; Overbeck, Griechische Plastik[4] I, S. 274. Baumeister, Denkmäler s. v. Myron. Der Kopf allein Studniczka, Festschrift f. Benndorf, Taf. VII.

[2] Bulle zu Arndt-Amelung, Einzelverkauf 500.

[3] Furtwängler, Gemmen Taf. XLIV, 26, 27.

partie mit aller Schärfe der fein ausgearbeiteten Löckchen wohl erhalten (Furtwängler, Meisterwerke Taf. XIX, S. 342 f. Studniczka, a. a. O., Taf. VIII. L. Curtius, zu Brunn-Bruckmann, Denkmäler 567). Furtwängler entdeckte dann im Louvre einen alten Abguß vom Kopf der Massimi-Lancelottischen Kopie und versuchte mit seiner Hilfe eine Rekonstruktion, indem er diesen Abguß auf den Rumpf der vatikanischen Kopie setzte (Sitzungsber. d. Bayer. Akademie d. Wiss. phil. Kl. 1905, S. 705). Diese befriedigte jedoch nicht; namentlich der linke Arm mit der barocken Hand verdarb die Wirkung, und Kopf und Körper paßten im Maßstab nicht recht zusammen (Taf. V d, Mitte). Da gab der Fund einer guten Kopie aus Castelporziano neue Aufschlüsse[1]. Es fehlen an ihr der Kopf und der ganze rechte Arm, die Finger der linken Hand, der vordere Teil des rechten Fußes und der ganze linke Fuß; von diesem ist nur ein Teil der großen Zehe erhalten. In einem neuen Versuch, das Original in Gips herzustellen[2] vereinigte G. E. Rizzo den Rumpf der neugefundenen Kopie mit dem Massimischen Kopf und dem rechten Arm in der Casa Buonarotti in Florenz. Für die Füße wurden die der Londoner Kopie verwendet. Das Ergebnis bedeutete zwar einen gewaltigen Fortschritt, reichte aber noch nicht aus. Die Haltung des rechten Arms sieht lahm aus, der Kopf erscheint in unschöner Aufsicht, die das Gesicht stark verkürzt und fast verschwinden läßt und vor allem ist es häßlich, wie der linke Fuß mit umgeknickten Zehen gegeben ist.

In dieser Haltung erscheint der linke Fuß bei allen großen Kopien[3]. So hat ihn auch die Münchener Bronzestatuette, eine antike, im Stil stark veränderte Nachbildung[4] und die Gemme Furtwängler, Gemmen Taf. XLIV, 26 (hier Taf. V c). Man müßte also annehmen, der Fuß sei auch am Original so gestaltet gewesen, daß die Oberseite der Zehen auf dem Boden aufliegt, und man hat dies damit erklärt, daß der Diskobol nach dem Wurf den Fuß auf dem Boden «nachschleife», Myron also zwei Momente des ganzen Vorgangs in eine Darstellung zusammen-

---

[1] Taf. VI und VII. Lanciani, Monumenti antichi dei Lincei 1906, XVI, S. 252. Rizzo, Bollettino d'Arte I, S. 1 ff. Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 631, 632.

[2] Bollettino d'Arte I, s. 3 ff.; Brunn-Bruckmann, Denkmäler 631, 632. Text S. 4, 5. Zeitschrift f. bildende Kunst 18, S. 185 ff.; Sauerlandt, Griech. Bildwerke 26, 27; Kekule von Stradonitz, Griechische Skulptur[2], S. 126.

[3] Massimi (Taf. IV), Vatikan (s. die Abb. Boll. d'Arte I, S. 8 ohne die Ergänzungen), London (Clarac 860, 2194 B), Doria Pamfili (Clarac 482 D, 968 B). Ebenso an der in Abgüssen verbreiteten Gherardischen Statuette, die auch mir eine Nachbildung der Massimischen Statue zu sein scheint.

[4] Bulle, zu Arndt-Amelung, Einzelverkauf 500, Nr. 15. L. Curtius, Brunn-Bruckmann, Denkmäler 567, Text S. 1.

gezogen habe, das Ausholen zum Wurf und die Stellung der Beine nach dem Wurf. Man hat darin gar eine besondere Feinheit und künstlerische Stärke gesehen und gemeint, Myron habe nicht ein vereinzeltes Stadium der Bewegung herausgerissen, sondern das Resultat fortgesetzter Anschauung und eine Summe unzähliger wohlbewahrter Erinnerungsbilder in der Figur vereinigt. «Eben holt er aus, und schon ist er weiter[1].» In Wirklichkeit ist eine solche Vereinigung verschiedener Momente vielleicht in primitiver, erzählender Malerei oder Reliefkunst möglich, in einer freistehenden Einzelskulptur, die man mit einem Blick übersieht, undenkbar. Auch ist die Stellung schon dem ästhetischen Gefühl anstößig: Das Bein bildet mit dem umgeknickten Fuß eine schlaffe Linie, die zu dem kraftvollen Rumpf schlecht passen will, und man hat die Empfindung, als wenn die Figur wackelig stehe und bei dem starken Schwung umfallen müsse. Vor allem aber tritt dies sogenannte Nachschleifen beim Diskoswurf überhaupt nicht ein. Wenn man, wie wir es oben aus Denkmälern und literarischen Belegen zusammengestellt haben, die Uebung ausführt, so stehen beide Füße sowohl beim Antreten und Hochhalten des Diskos, wobei der linke Fuß vorn steht, wie beim Beginn des Rückschwunges, wenn der rechte Fuß vortritt, mit beiden Ballen auf dem Boden. Nun könnte vielleicht bei heftigem Ausholen mit der Scheibe der linke Fuß vom Boden gerissen werden oder ausrutschen: dann aber fällt man notwendig um oder taumelt doch so, daß dem Wurf jegliche Kraft mangelt. Und selbst dann versteht man noch nicht, warum der Fuß umknickt und mit der Oberseite der Zehen, mit den Nägeln auf dem Boden aufstößt. Man könnte auch in einem solchen angenommenen Hochreißen des Fußes das ἀναπάλλεσθαι des Philostrat (Imagines I, 24) suchen; aber wie soll dann das Bein mit der Rechten zugleich vortreten, συμπορεύεσθαι? Dies ist doch nur von dem Vortreten des linken Fußes zu verstehen, das zugleich mit dem Abwurf stattfinden muß (s. oben S. 23). Der linke Fuß muß notwendig mit dem Ballen fest aufstehen; gerade er gibt dem vorgebeugten Körper beim Rückschwung den nötigen Widerstand. Um das zu erleichtern, sucht man sich beim Antreten zum Wurf unwillkürlich eine Vertiefung, in die der linke Fuß zuerst lose, dann beim Niederbeugen des Körpers fest tritt, um nicht auszugleiten. Zu demselben Zweck mag auch die Balbis gedient haben, die mit ihrer Rille dem Fuß einen festen Stand sichert und das Abstoßen beim

[1] Volkmann, Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XVIII, S. 231.

Hochreißen und Vortreten erleichtert. Mit Recht verlangt Jüthner, Eranos Vindobonensis S. 316 «Festigkeit des Bodens . . ., damit die Kraft des Wurfes nicht durch Nachgeben des Bodens beeinträchtigt werde». Unrichtig nennt Gardiner S. 322 den rechten Fuß die Achse, um die der ganze Körper schwingt. Beide Beine sind in gleicher Weise angestrengt[1]. Aber auch nach dem Abstoßen beim Wurf hat der linke Fuß gar keinen Anlaß zum «Nachschleifen»: Er tritt schnell vor und berührt mit der Sohle den Boden. Das schleifende Bein, wie es die Kopien bieten, ist also aus dem dargestellten Vorgang nicht zu verstehen.

Gegen die umgeknickten Zehen spricht ferner der natürliche Bau des menschlichen Körpers. Der vordere Teil des Fußes verträgt sich nicht mit der Ferse. Man kann nur durch gewaltsames und schmerzhaftes Aufstützen des Fußes auf die Nagelseite der Zehen diese Krümmung des ganzen Fußes erreichen. Sucht man aber ohne Zwang die Zehen in die umgeknickte Lage, wie bei den Kopien zu bringen, so müßte die Ferse mehr gehoben sein und ein stumpfer Winkel zwischen Fersenbein und Achillessehne entstehen. An den Statuen aber bilden Fuß und Unterschenkel nur einen nahezu rechten Winkel im Sprunggelenk. Setzt man diesen Ansatz des Fußes im Sprunggelenk in natürlicher Weise fort, so steht der Fuß auf dem Ballen und so ist das Fehlende auch von unbefangenen Ergänzern an den Kopien in Florenz (Clarac 579, 1251) und Lansdowne house (Clarac 829, 2085 A, Michaelis, Ancient Marbles S. 467, Nr. 89) ausgeführt worden. Die starke Krümmung des Fußes, wie die Kopien sie zeigen, erinnert an gichtische Verbildungen der Gliedmaßen und ist freiwillig nur mit Mühe und unter Schmerzen zu erreichen, denen sich niemand ohne Grund aussetzen wird, da sie für den Wurf keinerlei Vorteile bieten, ihn im Gegenteil unmöglich machen.

So ergibt sich aus anatomischer Unrichtigkeit, praktischer Unmöglichkeit und künstlerischer Häßlichkeit, daß die Kopien in der Bildung des linken Fußes einen unerklärlichen Fehler aufweisen. Für den «nachschleifenden» Fuß sprachen nun vier große Kopien, die Münchner Bronzestatuette und eine Gemme. Der Wert dieser Zeugnisse unterliegt aber schweren Bedenken: Die Massimische Statue ist im Kopf ungenau und man hat daraus schon früher auch für den Körper stilistische Nachlässigkeit des Kopisten erschlossen (Studniczka,

[1] Bulle, Schöne Mensch, zu Taf. 97/8 «Der linke Fuß steht noch an der Stelle, wie bei Tempo eins und zwei, aber auf die Zehen gestellt». Wie das zustande kam, bleibt füglich ungesagt.

Festschrift für Benndorf S. 167. Furtwängler, Zum Diskobolen Lancelotti, Sitzungsber. d. Bayer. Akademie der Wiss. 1900, S. 705. Meisterwerke S. 343). Dies Urteil wurde durch eine neue Untersuchung bestätigt (Rizzo, Brunn-Bruckmann, Denkmäler 631/632, Text S. 8). Daß der linke Fuß zu groß und roh gearbeitet ist, betonen Lanciani und Rizzo (Mon. ant. dei Lincei XVI, 1906, S. 252. Bollettino d'Arte I, S. 3). Wie unzureichend die Kopien im Vatikan und in London sind, lehrt unsere Taf. V, im Vergleich mit der guten Kopie von Castelporziano. Die Münchener Statuette ist ein spätes, stilistisch interpoliertes Machwerk, die Gemme unscharf und ohne Stil.

Dieser Ueberlieferung mit dem umgeknickten Fuß stehen denn auch einige andere Zeugen gegenüber: Der Karneol Furtwängler, Gemmen Taf. XLIV, 27 (hier Taf. V b), die Paste in Berlin, Furtwängler, Beschr. d. geschn. Steine 4560 (hier Taf. V a) und die Gemme im Britischen Museum, Catalogue of gems Nr. 742 Taf. G. Auf dem Karneol ist der Stil der Figur scharf und streng gearbeitet, etwas übertrieben, aber offenbar in Nachahmung der Bronze. Die weicher geschnittene Londoner Gemme zeigt den Kopf in der richtigen Drehung nach hinten, natürlich zu stark gedreht und ganz im Profil, wie es die Stempelschneider zu tun pflegen, um unbequeme Verkürzungen zu vermeiden. Diese beiden Steine zeigen den linken Fuß deutlich, wie er mit dem Ballen aufsteht, auf der Berliner Paste ist der Fuß sicher nicht umgeknickt, er scheint mit der Zehenspitze den Boden zu berühren; die drei Steine scheinen also nach anderen Vorbildern geschnitten zu sein als die Gemme Taf. V, c = Furtwängler, Gemmen XLIV, 26, die mit den Statuen übereinstimmt[1].

Diese Vorbilder müssen von der Art der Statue von Castelporziano gewesen sein, denn auch der einzige Rest von ihrem linken Fuß, ein Stück der großen Zehe, führt auf die Stellung auf dem Ballen (Boll. d'Arte I, S. 10, Abb. 6; Brunn-Bruckmann, Denkmäler,

[1] Auf dem Karneol ist abweichend von den Statuen der rechte Arm dem Raum zuliebe im Ellenbogen gekrümmt, das rechte Bein ausgestreckt und nicht im Knie gebogen. Man könnte daher einwenden, der Karneol zeige von der gewöhnlichen Ueberlieferung so viele Abweichungen, die wir doch nicht als Zeugnisse für das Original verwerteten, daß auch in der Stellung des linken Fußes nur eine Willkür des Steinschneiders zu sehen sei; diese Willkür sei hier und bei dem Stein im Britischen Museum als Erleichterung zu verstehen, an Stelle des in schwieriger Verkürzung erscheinenden umgeknickten Fußes. Aber in Wirklichkeit bedeutet diese unnatürliche Umknickung des Fußes auch für den Stempelschneider keine Schwierigkeit, da er in solchem Falle einfach das ganze Bein in Profilansicht zeichnet, wie es der Verfertiger der Gemme Furtwängler, Gemmen XLVI, 26, tat.

Taf. 631, 632. Text S. 2, Abb. 4; hier Taf. VI b, nach dem von Herrn Direktor Paribeni freundlich übersandten Abguß). Es fehlt der vorderste Teil der Zehe, der Bruch geht mitten durch den Nagel. Die Zehe ist im ersten Gelenk ziemlich stark gebogen, ungefähr so, wie auch die große Zehe des rechten, fest auf dem Boden stehenden Fußes. An der linken Seite, die also der zweiten Zehe zugewandt ist, bemerkt man geringere Glättung der Oberfläche; hier konnte der Meißel schwer ankommen oder dies Stück war dem Anblick entzogen. Dann ist links hinten ein Stückchen von der Plinthe erhalten. Rizzo hat in seiner Ergänzung diese Zehe mit der Bruchfläche auf die Plinthe gesetzt[1]. Dies läßt sich schlecht in ein Bronzewerk zurück übersetzen, bei dem doch alle Teile in voller Körperlichkeit ausgeführt sein mußten. Bringt man dies Bruchstück in die Stellung des Fußes, die die Photographie der Massimischen Kopie genau genug erkennen läßt, so steht das kleine Restchen der Plinthenoberfläche in der Luft

Abb. 2.

(Abb. 2). An dem Bruchstück ist der Winkel zwischen Zehe und Plinthe nicht mehr zu erkennen. Man kann daher das Bruchstück auf den Rest der Plinthe setzen und es so weit zurückneigen, daß der vordere Teil der Zehe ergänzt werden kann (Abb. 3). Dann wird die Zehe etwas schräg nach hinten und etwas nach innen gewendet aufstehen. Das aber ist genau die Stellung, die die Zehe eines von modernem Schuhzeug nicht verdorbenen Fußes hat, wenn der Fuß mit dem Ballen aufsteht und mit den Zehen in den Boden krallt, wenn er also die Stellung einnimmt, die wir oben für die myronische Wurftechnik erschlossen haben und die in der praktischen Ausführung allein möglich ist. Setzen wir also die Zehe in der angegebenen Weise auf den Boden und ergänzen wir zwischen ihr und dem Hacken die Mittelfußpartie, so steht der Athlet sicher auf, die Körperbildung entspricht der Natur und der Linien-

[1] An der Londoner Kopie, die er zum Muster nahm, sind die Zehen fast ganz ergänzt.

fluß wirkt befriedigend, denn er steht im richtigen Verhältnis zu den übrigen Winkeln, die die Gelenke der beiden Beine bilden.

An der Kopie von Castelporziano ist die jetzige Plinthe antik ergänzt. In diese Plinthe war das (jetzt verlorene) Stück von der alten Plinthe, das die beiden Füße trug, eingelassen und mit Dübeln verankert; die Löcher für diese Dübel sind in der neuen Plinthe erhalten (Abb. bei Rizzo, Text zu Br.-Br. 631/2 S. 3). Dem einen Loch, rechts in der jetzigen Plinthe, entspricht das Dübelloch in der Ferse des erhaltenen rechten Fußes. Es ist also anzunehmen, daß auch der linke Dübel in den linken Fuß ging. In Rizzos Ergänzung kommt der linke Fuß an den Rand der Plinthe, außerhalb des Dübellochs zu stehen. Ergänzt man jedoch den linken Fuß mit dem Stand auf dem Ballen, so trifft der Ballen genau das linke Dübelloch.

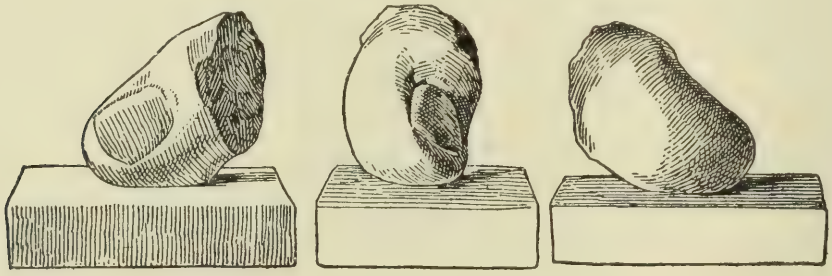


Abb 3.

Es stehen mithin zwei Gruppen von Zeugnissen einander gegenüber: Dort die in Stil und Ausführung schlechten Kopien und Nachbildungen mit dem schleifenden Fuß, hier die vorzügliche Kopie von Castelporziano und zwei Gemmen, von denen die eine auch im Stil treue Nachahmung anstrebt. Für die Fassung der schlechten Kopien spricht allein die mehrfache Ueberlieferung[1]; für die gute Kopie spricht die praktische Notwendigkeit, der Körperbau und die künstlerische Schönheit. Der Fehler, den wir zu rügen hatten, liegt bei den Verfertigern der falschen Kopien. Das Richtige sah und gab der Meister der Kopie von Castelporziano. Und so dürfen und müssen wir überzeugt sein, daß Myron selber bei der unzweifelhaften Vortreff-

[1] «Natürlich darf aus der Tatsache, daß eine Moderedaktion in mehreren Exemplaren erhalten ist, nicht der Schluß gezogen werden, daß ihr deswegen größere Originaltreue zuerkannt werden müsse». Sieveking und Buschor, Münchener Jahrbuch 1912, S. 138.

lichkeit und Schönheit des ganzen Werks auch den linken Fuß nach richtigen Beobachtungen und mit der Absicht auf künstlerisch befriedigende Wirkung gearbeitet habe, daß also im Original der linke Fuß auf dem Ballen aufgestanden hat.

Dasselbe Urteil gilt von der rechten Hand. Die Kopien im Vatikan, in London, im Palazzo Lancelotti, und der Arm in der Casa Buonarotti geben die Hand so wieder, als ob die Finger nahe beieinander lägen und etwas um die Scheibe herumgriffen. Faßt man die dünne Scheibe in dieser Weise, so läuft man Gefahr, daß sie einem beim Rückschwung oder beim Loslassen kraftlos aus der Hand gleitet. Man packte aber den Diskos anders, nämlich bei gespreizter,

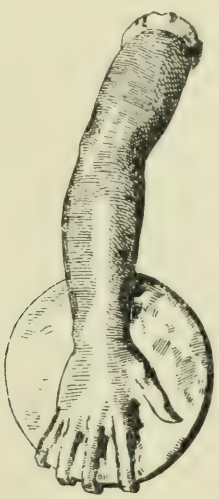


Abb. 4.

hohler Hand nur mit den vier Fingerspitzen[1]. Literarische Zeugnisse bestätigen die Bildwerke: Philostrat. Gymn. Kap. 31: καὶ μακρόχειρα χρὴ εἶναι αὐτὸν καὶ εὐμήκη τοὺς δακτύλους. δισκεύσει τε γὰρ πολλῷ ἄμεινον, ἢν διὰ μέγεθος τῶν δακτύλων ἐκ κοιλοτέρας χειρὸς ἀναπέμπτηται ἡ ἴτυς τοῦ δίσκου und Lukian, Anacharsis 27: καὶ ὁ πόνος οὗτος ὤμους τε αὐτῶν κρατύνει καὶ τόνον τοῖς ἄκροις ἐντίθησιν. Die Massimische Statue weicht von dieser Praxis ab, ebenso die anderen Exemplare, bei denen die Hand noch dazu durch Ueberarbeitung in einen klāglichen und für

[1] Museo Gregoriano II, Taf. LVIII, 1. Arch. Ztg. 1878, Taf. 11. 1884, Taf. 16. Mon. Inst. XI, Taf. 24 = Wiener Vorl. D. Taf. 5. De Witte, Coll. Lambert Pl. XXIII. Fiorelli, Vasi Cumani Taf. 18. (Gardiner, S. 333) u. a. m. Statuarisch am schönsten Olympia IV. Die Bronzen Taf. VI, Nr. 59 (hier Abb. 4). Aehnlich de Ridder, Bronzes d'Athènes S. 226, Nr. 636, Abb. 198.

die Replikenkritik unzuverlässigen Zustand gekommen ist; die Gemmen aber sind zu klein, um auch in diesem Punkt gegen die statuarischen Repliken eine zweite Version aufzustellen, die die antike und praktisch einzig mögliche Technik mit den gespreizten Fingern auch für das myronische Werk nachwiese. Trotzdem stehe ich nicht an, die einheitliche Ueberlieferung der großen Kopien, bei denen die Hand nicht gespreizt ist und die Finger um die Scheibe herumgreifen, ebenso wie die mit dem umgeknickten Fuße als unzuverlässig zu verwerfen. Freilich, wie solche untauglichen Kopien neben der guten Ueberlieferung der Statue von Castelporziano entstehen und von den römischen Bestellern für gut befunden und gekauft werden konnten, weiß ich nicht zu sagen.

6.

Ein neuer Versuch, aus den stilistisch besten Kopien und mit Hülfe der praktischen Erfahrung das Werk des Myron in Gips herzustellen, scheint mir also auch nach der Rizzoschen Ergänzung in hohem Grade erwünscht[1]. Auszugehen wäre dabei von der Kopie von Castelporziano, der rechte Arm wäre in der Kopie der Casa Buonarotti und in der Haltung wie an der Londoner Kopie anzusetzen, so daß die Scheibe nicht vertikal, sondern schräg zu stehen käme. Die Hand müßte gespreizt sein und den zum vollen Kreis ergänzten Diskos nur mit den Fingerspitzen fassen. An der linken Hand sind die Finger nach dem Muster der Massimischen Kopie, an der sie erhalten sind, anzuordnen, d. h. die vier Handfinger leicht gekrümmt nahezu parallel, der Daumen ein wenig gebogen. Der linke Fuß ruht mit dem Ballen auf, die Zehen stemmen sich gegen den Boden, wie die des rechten Fußes. Für den Kopf haben wir den Abguß der Massimischen Kopie; aber er ist so anzusetzen, daß das Gesicht im Dreiviertelprofil und von oben her leicht verkürzt erscheint. Der Massimische Diskobol hat hierin das Richtige gewahrt (s. die Photographie in Baumeister, Denkmäler II, S. 1004, s. v. Myron), das Haar wäre nach der Berliner Kopie fein ziseliert wenigstens zu denken. Das Bild, das sich dann ergibt, wird freilich von den bisher bekannten Kopien und Wiederherstellungen erheblich abweichen. Der gefällige Fluß der Linien, der

[1] Die Rekonstruktion von P. Schönbrod (Illustrierte Sportzeitung XVIII, Nr. 32, S. 756), der den «antretenden» Diskobol als Anfangsstellung nimmt und daher auch dem myronischen Diskobol den Diskos in die linke Hand gibt, braucht nicht widerlegt zu werden.

zu dem unzutreffenden Vergleich mit dem gespannten Bogen geführt hat[1], wird verschwinden müssen. In entschiedenem Rhythmus, schwungvoll und kräftig zugleich, nicht lahm und posiert wird die Bewegung sich abspielen, und die zu Unrecht immer betonte «reliefmäßige Komposition» wird noch deutlicher als bisher[2] dreidimensional oder besser frontal erscheinen. Die Probe auf die Richtigkeit wird man an dem oben erwähnten Werk, dem Diskoswerfer der Bildhauerin Marie Dihl von Pigage, machen können, gerade weil es nicht in Anlehnung an die antike Statue sondern im Gegensatz zu der damals, vor vier Jahren allein bekannten mangelhaften Ueberlieferung entstanden ist. Dieser Diskoswerfer ersetzt uns für die Frage nach dem Motiv das verlorene Original des Myron und durch den Vergleich mit der Neuschöpfung läßt sich feststellen, welche Teile der antiken Zeugnisse das Motiv gut wiedergeben und für eine Rekonstruktion in Frage kommen: Es sind nicht nur die, die am strengsten im Stil und in Bronzetechnik gearbeitet sind, sondern auch die, die dem modernen Werk in der Bewegung am nächsten stehen. Denn daß es eben auf die Bewegung dem Meister angekommen ist und daß er trotz seinem strengen Stil zu ihrer prägnanten Darstellung alle deutlich redenden Züge verwandt haben muß, braucht nicht gesagt zu werden. Freilich, nur eine so genaue Kenntnis des dargestellten Vorgangs und solch geschultes Gefühl für das Wesentliche der bildnerischen Aufgabe, wie es der Meisterin der «Neuschöpfung» eigen ist, verbunden mit gewissenhafter Benutzung der besten antiken Hilfsmittel, würde es möglich machen, daß in einer neuen brauchbaren Rekonstruktion der Diskobol vor unseren Augen auferstünde. Dann aber würden wir, unbeirrt von den Mängeln der entstellten Ueberlieferung, das Gegenständliche leicht erfassen und so auch im Stande sein, die künstlerische Bedeutung des Myronischen Meisterwerks und das Neue und Kühne darin nicht bloß den Gelehrten nachzureden sondern im eigenen Bewußtsein zu erleben.

---

[1] Amelung, Zeitschrift f. bild. Kunst 18, S. 185, Bulle, Schöne Mensch S. 188. Kekule von Stradonitz, Griechische Skulptur I, S 125.

[2] P. J. Meier Röm. Mitt. XX, 1905, S. 338.

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN.

A. J.	= Jahrbuch des Archäologischen Instituts.
Am. J. of arch.	= American Journal of archeology.
Ann.	= Annali dell' Instituto.
A. Ztg.	= Archäologische Zeitung.
Ἐφ. ἀρχ.	= Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς.
Fr. W.	= Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse antiker Bildwerke.
Gaz. arch.	= Gazette archéologique.
Gerhard, A. V.	= Gerhard, Auserlesene Vasenbilder.
J. H. St.	= Journal of hellenic studies.
Mon. Inst.	= Monumenti dell' Instituto.
Röm. Mitt.	= Römische Mitteilungen des archäolog. Instituts.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

Abb. 1. Amphora im Vatikan, nach Museo Gregoriana II. Taf. LVIII, 1.
Abb. 2. Linke große Zehe des Diskobols von Castelporziano.
Abb. 3. Dieselbe ergänzt.
Abb. 4. Der rechte Arm mit Diskos, von einer Bronzestatuette, nach Olympia, Ausgrabungen IV. Taf. VI, 59.

Taf. I. Der betende Diskobol im Vatikan, Aufnahme nach dem Gipsabguß. (S. 7.)
» II a. Amphora im Louvre, nach Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei. Taf. 112. (S. 8.)
» II b. Schale in Dresden. Zugangsverzeichnis Nr. 1656. (S. 10.)
» III a. Statuette in Berlin, Friederichs, Kleine Bildwerke Nr. 703. (S. 11.)
» III b. Statuette in Berlin, Antiquarium, Misc. Inv. 8570. (S. 7.)
» IV. Der Diskobol Massimi-Lancelotti, antike Kopie nach der Erzstatue des Myron. (S. 24.)
» V a. Gemme in Berlin, Furtwängler, Beschreibung der geschnittenen Steine Nr. 4560. Abb. nach dem Gipsabguß. (S. 28.)
» V b. Die Myres'sche Gemme, nach Furtwängler, Gemmen. Taf. XLIV, 27. (S. 28.)
» V c. Gemme, nach Furtwängler, Gemmen. Taf. XLIV, 26. (S. 25.)
» V d. links: Der Diskobol des Myron, Kopie im Vatikanischen Museum; der Kopf und linke Arm sind falsch ergänzt.
in der Mitte: Derselbe, in Furtwänglers Rekonstruktion. (S. 25.)
rechts: Derselbe, Kopie in London; der Kopf und rechte Arm sind falsch ergänzt.
unten: der Kopf der Massimischen Kopie.
» VI a. Der Diskobol des Myron, Kopie von Castelporziano, ohne den später gefundenen rechten Unterschenkel. (S. 25.)
» VI b. Bruchstück vom linken Fuße.
» VII a—d. Die Kopie von Castelporziano in verschiedenen Ansichten.
» VIII a und b. Statuetten in Berlin, Antiquarium, Misc. Inv. 8569 und 7318. (S. 17 f.)
» VIII c. Glaspaste in Berlin, Furtwängler, Beschreibung der geschn. Steine Nr. 4561; Gemmen, Taf. XLIV, 25. (S. 17.)
» VIII d. Gemme in Berlin, Furtwängler. Geschn. Steine Nr. 6911, Gemmen Taf. XLIV, 28. (S. 18.)
» VIII e. Gemme in Berlin, Furtwängler, Geschn. Steine Nr. 6912. (S. 18.)
» IX a und b. Münzen von Kos, nach Gipsabgüssen. (S. 18.)
» IX c. Lekythos in Berlin, Inv. 3341. (S. 17.)
» IX d. Preisamphora in der Raccolta Cumana, nach Fiorelli, Vasi Cumani Taf. 18. (S. 17.)
» X. Statuette in Bologna. (S. 21.)

TAFELN

a

b

b

a

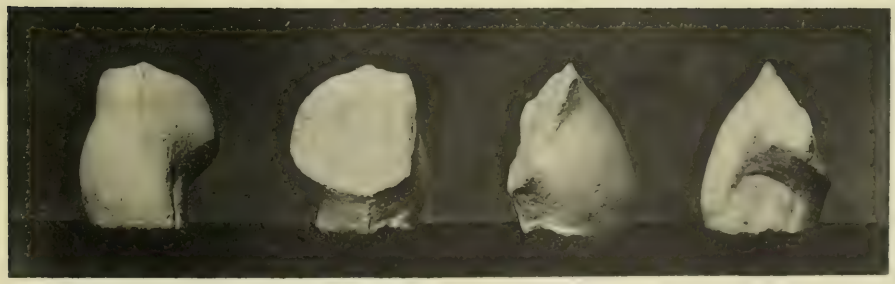
a

b

c

d

a



b

a

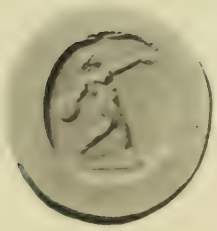
b

c

d

a

b



c

d

e

a

b

c

d

40. **Wurz, Hermann,** Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. 5. —

41. **Siebert, Margarete,** Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. 2. 50

42. **Schmerber, Hugo,** Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. 20. —

43. **Wurz, Erwin,** Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums. Mit 83 Abbildungen. 8. —

44. **Willich, Hans,** Giacomo Barozzi da Vignola. Mit 38 Abbildungen im Text und 22 Tafeln. 12. —

45. **Grossmann, Karl,** Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 8. —

46. **Kühnel, Ernst,** Francesco Botticini. Mit 40 Abbildungen auf 15 Lichtdrucktafeln. 7. —

47. **Goldmann, Karl,** Die ravennatischen Sarkophage. Mit 9 Lichtdrucktafeln. 5. —

48. **von Hadeln, Detlev, Frh.** Die wichtigsten Darstellungsformen des hl. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 4. —

49. **Burger, Fritz,** Studien zu Michelangelo. Mit 6 Lichtdrucktafeln und 7 Autotypien. 3. —

50. **Burger, Fritz,** Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur. Mit 37 Lichtdrucktafeln und 49 Abbildungen im Text. 20. —

51. **Jacobsen, Emil,** Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Mit 55 Abbildungen auf 26 Tafeln. 8. —

52. **Mâle, Emile,** Die kirchliche Kunst des XIII. Jahrhunderts in Frankreich. Studie über die Ikonographie des Mittelalters und ihre Quellen. Deutsch von L. Zuckermandel. Mit 127 Abbildungen im Text und 1 Lichtdrucktafel. 20. —

53. **Wurm, Alois,** Meister- und Schülerarbeit in Fra Angelicos Werk. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 4. —

54. **Konstantinowa, Alexandra,** Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 6. —

55. **von der Gabelentz, Hans,** Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter. Ihre Beziehungen zu Kultur und Glaubenslehre. 14. —

56. **Klaiber, Hans,** Leonardostudien. 6. —

57. **Zottmann, Ludwig,** Zur Kunst der Bassani. Mit 47 Abbildungen auf 26 Tafeln. 10. —

58. **Gottschewski, Adolf,** Ueber die Porträts der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri. Mit 45 Abbildungen auf 18 Tafeln. 8. —

59. **Jacobsen, Emil,** Das Quattrocento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie der Akademie. Mit 120 Abbildungen auf 56 Tafeln. 20. —

60. **Ozzola, Leandro,** Vita e Opere di Salvator Rosa, pittore, poeta, incisore. Con poesie e documenti inediti. Con 41 illustrazioni in 21 tavole. 20. —

61. **Rothes, Walter,** Anfänge und Entwickelungsgänge der alt-umbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der umbrischen Malerei. Mit 46 Abbildungen auf 25 Lichtdrucktafeln. 10. —

62. **Schönermark, Gustav,** Der Kruzifixus in der bildenden Kunst. Mit 100 Abbildungen. 11. — gebd. 12. —

63. **Hildebrandt, Edmund,** Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet (1716—1791). Mit 39 Abbildungen auf 21 Lichtdrucktafeln, davon 1 Doppeltafel. 15. —

64. **Ermers, Max,** Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen. Mit 34 Abbildungen auf 17 Tafeln. 10. —

65. **Pfretzschner, Ernst,** Die Grundrißentwicklung der römischen Thermen. Nebst einem Verzeichnis der erhaltenen altrömischen Bäder mit Literaturnachweis. Mit 67 Abbildungen auf 11 Doppeltafeln in Lichtdruck. 8. —

66. **Schwarzstein, Albert,** Eine Gebäudegruppe in Olympia. Mit 5 Tafeln. 3. 50

67. **Schede, Martin,** Antikes Traufleisten-Ornament. Mit 81 Abbildungen auf 12 Lichtdrucktafeln. 6. 50

68. **Pointner, Andy,** Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio. Mit 39 Abbildungen auf 22 Lichtdrucktafeln. 20. —

69. **Hartmann, Richard,** Der Felsendom in Jerusalem und seine Geschichte. Mit 5 Lichtdrucktafeln. 4. 50

70. **Weibel, Walter,** Jesuitismus und Barockskulptur in Rom. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 6. —

71. **Köster, August,** Das Pelargikon. Untersuchungen zur ältesten Befestigung der Akropolis von Athen. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. 50

72. **Becker, Erich,** Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst. Mit 7 Tafeln. 8. —

73. **Trapesnikoff, Trifon,** Die Porträtdarstellungen der Mediceer des XV. Jahrhunderts. Giovanni di Bicci, Cosimo il Vecchio, Piero di Cosimo, Giovanni di Cosimo, Lorenzo il Magnifico, Giuliano di Piero. Mit 60 Abbildungen auf 35 Tafeln. 8. —

74. **Jacobsen, Emil,** Sodoma und das Cinquecento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie zu Siena. Mit einem Anhang über die nichtsienesischen Gemälde. Mit 112 Abbildungen auf 54 Tafeln. 20. —

75. **Vetter, Max,** Der Sockel, seine Form und Entwicklung in der griechischen und hellenistisch-römischen Architektur und Dekoration von den ältesten Zeiten bis zur Verschüttung Pompejis. Mit 8 Tafeln. 5. —

76. **Lange, Julius,** Studien über Michelangelo. Aus dem Dänischen übersetzt von Ida Jacob-Anders. Mit 7 Tafeln. 4. 50

77. **Aschenheim, Charlotte,** Der italienische Einfluß in der vlämischen Malerei der Frührenaissance. Mit 5 Lichtdrucktafeln. 3. —

78. **Hartlaub, G. F.,** Matteo da Siena und seine Zeit. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 8. —

79. **Witting, Felix,** Vier Beiträge zur Geschichte der Baukunst Frankreichs. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 4 Zinkklichés. 3. 50

80. **Scheglmann, Sylva,** Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom XV. bis zum XIX. Jahrhundert. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 4. —

81. **Schulze, Hanns,** Die Werke Angelo Bronzinos. Mit 21 Lichtdrucktafeln. 6. —

82. **Carrière Eugène,** Schriften und ausgewählte Briefe. Herausgegeben von J. Delvolvé, autorisierte Uebersetzung von F. Ed. Schneegans. 8. —

83. **Schwabacher, Sascha,** Die Stickereien nach Entwürfen des Antonio Pollaiuolo in der Opera di S. Maria del Fiore zu Florenz. Mit 37 Lichtdrucktafeln. 12. —

84. **Kauffmann, Arthur,** Giocondo Albertolli der Ornamentiker des italienischen Klassizismus. Mit 16 Abbildungen auf 9 Lichtdrucktafeln. 6. 50

85. **Behn, Irene,** Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph. 5. —

86. **Hasse, C.,** Antike Bildwerke. Venus von Milo, Ilioneus, Torso vom Belvedere, Torso von Subiaco. Mit 13 Tafeln. 4. —

87. **Lange, Julius,** Studien über Leonardo da Vinci. Aus dem Dänischen übersetzt von Ida Jacob-Anders. Mit 14 Abbildungen. 2. —

88. **Marignan, A.,** Études sur l'histoire de l'art italien du XIe–XIIIe siècle. Le Paliotto de St-Ambroise de Milan. La porte de bronze de St-Zenon de Verone. Le poème de Pietro d'Eboli sur la conquête de la Sicile par l'empereur Henri VI. 4. —

89. **Lanicca, A.,** Barthélemy Menn. Eine Studie. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 7. —

90. **Graber, Hans,** Beiträge zu Nicola Pisano. Mit 5 Lichtdrucktafeln. 6. —

91. **Weber, Siegfried,** Die Begründer der Piemonteser Malerschule im XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 8. —

92. **Katterfeld, Erich,** Die griechischen Metopenbilder. Archäologische Untersuchungen. Mit 3 Tafeln und 3 Abbildungen im Text. 5. 50

93. **von Groote, Maximilian,** Aegineten und Archäologen. Eine Kritik. Mit 4 einfachen und 2 doppelten Lichtdrucktafeln. 6. —

94. **Pagenstecher, Rudolf,** Unteritalische Grabdenkmäler. Mit 3 Abb. i. Text u. 18 Tafeln. 12. —

95. **Matthies, Georg,** Die pränestinischen Spiegel. Ein Beitrag zur italischen Kunst- und Kulturgeschichte. Mit 33 Abbildungen i. Text und 3 Tafeln. 12. —

96. **Prestel, J.,** Zehn Bücher über Architektur des Marcus Vitruvius Pollio. Uebersetzt und erläutert. Buch 1—3. Mit vielen vom Uebersetzer entworfenen Tafeln. 8. —

97. **von Sydow, Eckart,** Die Entwicklung des figuralen Schmucks der christlichen Altar-Antependia und -Retabula bis zum XIV. Jahrhundert. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 10. —

98. **Lázár, Béla,** Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung. Mit 8 Abbildungen. 3. 50

99. **Rupp, Fritz,** Inkrustationstil der romanischen Baukunst zu Florenz. Mit 39 Abbildungen im Text und 11 Lichtdrucktafeln. 15. —

100. **Prestel, J.,** Zehn Bücher über Architektur des Marcus Vitruvius Pollio. Uebersetzt und erläutert. Buch 4 und 5. Mit vielen vom Uebersetzer entworfenen Tafeln. 8. —

101. **Becker, Erich,** Malta sotterranea. Studien zur altchristlichen und jüdischen Sepulkralkunst. Mit 30 Tafeln. 20. —

102. **Prestel, J.,** Zehn Bücher über Architektur des Marcus Vitruvius Pollio. Uebersetzt und erläutert. Buch 6—8. Mit vielen vom Uebersetzer entworfenen Tafeln. 8. —

103. **Winkler, Friedrich,** Der Meister von Flemalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 16. —

104. **Nasse, Hermann,** Stefano della Bella. Ein Maler-Radierer des Spätbarocks. Studie. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 9. —

105. **Schröder, Bruno,** Zum Diskobol des Myron. Eine Untersuchung. Mit 4 Abbildungen i. Text und 10 Lichtdrucktafeln.

Unter der Presse:

Prestel, J., Zehn Bücher über Architektur des Marcus Vitruvius Pollio. Uebersetzt und erläutert nebst Handzeichnungen. (Buch 9 u. 10.)

Jacobsen, Emil, Umbrische Malerei das XIV., XV. und XVI. Jahrhunderts. Studien in der Gemäldegalerie zu Perugia. Mit zahlreichen Abbildungen.

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.

GIORGIO VASARI

DIE LEBENSBESCHREIBUNGEN DER BERÜHMTESTEN ARCHITEKTEN, BILDHAUER UND MALER.

Bd. I. Die Künstler des Trecento.

Bd. II. Die florentiner Maler des 15. Jahrhunderts. Von Dr. E. Jaeschke. M. 5.—, gebd. M. 6.—

Bd. III. Die italienischen Architekten und Bildhauer des 15. Jahrhunderts. Von Adolf Gottschewski. M. 10.50, gebd. M. 12.—

Bd. IV. Die mittelitalienischen Maler. Von Dr. G. Gronau. M. 15.50, gebd. M. 17.—

Bd. V. Die oberitalienischen Maler. Von Dr. G. Gronau. M. 10.50, gebd. M. 12.—

Bd. VI. Die florentiner Maler des 16. Jahrhunderts. Von Dr. G. Gronau. M. 10.50, gebd. M. 12.—

Bd. VII. Die italienischen Architekten und Bildhauer des 16. Jahrhunderts. 1. Halbband. Von Dr. Adolf Gottschewski. M. 10.50, gebd. M. 12.—

Bd. VII. Die italienischen Architekten und Bildhauer des 16. Jahrhunderts. 2. Halbband.

(Die Bände I und VII (2. Halbband) in Vorbereitung.)

NB
105
M8S4

Schroder, Bruno
Zum Diskobol des Myron

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 11 17 01 007 4